老舍文集

第十五卷

老舍文集

第十五卷



作 者 像

一九三〇年夏

第　講　滑稽小說

滑稽小說這個名詞與政治小說，愛情小說等一樣的不能成立。政治與愛情等不過是材料的選取，和這種選材不能是很簡單的，于多數的小說的穿插含有許多的不同趣味，如要嚴格的分別，恐怕一部小說便要有個極長的數名，還有小說為政治愛情社會軍事家庭小說。或不止于此。況且小說的成敗，根本不在他的材料是什麼。滑稽小說也是如此，假如要勉強的成立，勢必弄成勉強的教合。如果滑稽小說，光滑稽沒悲慘小說，一人滑稽而多數人嚴重小說等等，于同為滑稽小說的內容更可笑，可是本正經的有喜劇的情形。像這裏面的作品，有許多是悲劇的，而不失為幽默的，在滑稽小說中很一兩個有幽默的角色也是常有的事。況且滑稽小說喜劇中的是可笑的，似笑與笑極不同，有的是引起天真的笑，有的是引能冷靜的微笑，滑稽二字決不能包括這一切。而且滑稽小說所含的趣味又與政治小說等不同。政治小說等是由取材上看，而滑稽不是這樣固定的材料，而是一種心態。一個寫家慣于描寫某種材料，往往就人稱為某種小說家，如說事故都是三角戀愛小說家。但是這這不限制作說寫手

在齐鲁大学任教时自编讲义的手迹

第十五卷

目　　录

文 学 概 论 讲 义

第一讲　引言

在现代，无论研究什么学问，对于研究的对象须先有明确的认识，而后才能有所获得，才能不误入歧途。比如一个人要研究中古的烧炼术吧,若是他明白烧炼术是粗形的化学、医药学和一些迷信妄想的混合物，他便会清清楚楚的挑剔出来：烧炼术中哪一些是有些科学道理的，哪一些完全是揣测虚诞，从而指出中古人对于化学等有什么偶然的发现，和他们的谬误之所在。这是以科学方法整理非科学时代的东西的正路。设若他不明白此理，他便不是走入迷信煮石成金的可能，而梦想发财，便是用烧炼术中一二合理之点，来诬蔑科学，说些“化学自古有之，不算稀奇”的话语。这样治学便是白费了自己的工夫，而且有害于学问的进展。

中国人，因为有这么长远的历史，最富于日常生活的经验；加以传统的思想势力很大，也最会苟简的利用这些经验；所以凡事都知其当然，不知所以然；只求实效，不去推理；只看片断，不求系统；因而发明的东西虽不少，而对于有系统的纯正的科学建树几乎等于零。文学研究也是如此。作文读文的方法是由师傅传授的，对于文学到底是什么，以弄笔墨为事的小才子自然是不过问的，关心礼教以明道自任的又以“载道”呀，“明理”呀为文学的本质；于是在中国文论诗说

里便找不出一条明白合理的文学界说。自然，文学界说是很难确定的，而且从文学的欣赏上说，它好似也不是必需的；但是我们既要研究文学，便要有个清楚的概念，以免随意拉扯，把文学罩上一层雾气。文学自然是与科学不同，我们不能把整个的一套科学方法施用在文学身上。这是不错的。但是，现代治学的趋向，无论是研究什么，“科学的”这一名词是不能不站在最前面的。文学研究的始祖亚里士多德便是科学的，他先分析比较了古代希腊的作品，而后提出些规法与原则。到了文艺复兴时期，人们抓住亚里士多德的理论来评量一切文学，便失了科学的态度；因为亚里士多德是就古代希腊文学而谈说文学，文艺复兴时代的文学自有它自己的历史与社会背景，自有它自己的生长与发展，怎好削足适履的以古断今呢？这不过是个浅显的例证，但颇足以说明科学的方法研究文学也是很重要的。它至少是许多方法中的一个。

也许有人说：“文以载道”，“诗骚者皆不遇者各系其志，发而为文”，等等，便是中国文学界说；不过现在受了西洋文说的影响，我们遂不复满于这些国货论调了；其实呢，我们何必一定尊视西人，而卑视自己呢！要回答这个，我们应回到篇首所说的：我们是生在“现代”，我们治学便不许象前人那样褊狭。我们要读古籍古文；同时，我们要明白世界上最精确的学说，然后才能证辨出自家的价值何在。反之，我们依然抱着本《东莱博议》，说什么“一起起得雄伟，一落落得劲峭”，我们便永远不会明白文学，正如希望煮石成金一样的愚笨可怜。生在后世的好处便是能比古人多见多闻一些，使一切学问更进步，更精确。我们不能勉强的使古物现代化，但

是我们应当怀疑，思考，比较，评定古物的价值；这样，我们实在不是好与古人作难。再说，艺术是普遍的，无国界的，文学既是艺术的一支，我们怎能不看看世界上最精美的学说，而反倒自甘简陋呢？

文学是什么，我们要从新把古代文说整理一遍，然后与新的理论比证一下，以便得失分明，体认确当。先说中国人论文的毛病：

（一）以单字释辞：《易》曰："物相杂，故曰文。"《说文》曰："文错画也，象交文。"这一类的话是中国文人当谈到文学，最喜欢引用的。中国人对于"字"有莫大的信仰，《说文》等书是足以解决一切的。一提到文学，赶快去翻字典：啊，文，错画也。好了，一切全明白了。章太炎先生也不免此病："文学者，以有文字著于竹帛，故谓之文；论其法式，谓之文学。"这前半句便是"文，错画也。"的说明，后半句为给"学"字找个地位，所以补上"论其法式"四个字。文学是借着文字表现的，不错；但是，单单找出一个"字"的意思，怎能拿它来解释一个"辞"呢！"文学"是一个辞。辞——不拘是由几个字拼成的——就好象是化学配合品，配合以后自成一物，分析开来，此物即不存在。文学便是文学，是整个的。单把"文"字的意思找出来，怎能明白什么是文学？果然凡有"文"的便是文学，那么铺户的牌匾，"天德堂"与"开市大吉，万事亨通"当然全是文学了！

再说，现在学术上的名辞多数是由外国文字译过来的，不明白译辞的原意，而勉强翻开中国字书，去找本来不是我们所有的东西的定义，岂非费力不讨好。就以修辞学说吧，中

国本来没有这么一种学问，而在西洋已有两千多年的历史，亚里士多德是第一个有系统而科学的写《修辞学》的。那么，我们打算明白什么是修辞学，是应当整个的研究自亚里士多德至近代西洋的修辞专书呢？还是应当只看《说文》中的“辞：说也，从　辛，　辛犹理辜也。修：饰也，从彡，攸声”？或是引证《易经》上的“修辞立其诚，所以居业也”，就足以明白“修辞学”呢？名不正则言不顺，用《易经》上的修辞二字来解释有两千多年历史的修辞学，是张冠李戴，怎能有是处呢？

有人从言语构成上立论：中国语言本是单音的，所以这种按字寻义是不错的。其实中国语言又何尝完全是单音的呢？我们每说一句话，是一字一字的往外挤吗？不是用许多的辞组织成一语吗？为求人家听得清楚，为语调的美好，为言语的丰富，由单字而成辞是必然的趋势。在白话中我们连“桌”、“椅”这类的字也变成“桌子”、“椅子”了；难道应解作“桌与儿子”、“椅与儿子”么？一个英国人和我学中国话，他把“可是”解作“可以是的”，便是受了信中国话是纯粹单音的害处。经我告诉他：“可是”当“but”讲，他才开始用辞典；由字典而辞典便是一个大进步。认清了这个，然后须由历史上找出辞的来源；修辞学是亚里士多德首创的，便应当去由亚里士多德研究起；这才能免了误会与无中生有。

(二) 摘取古语作证：中国人的思路多是向后走的，凡事不由逻辑法辨证，只求“有诗为证”便足了事。这种习惯使中国思想永远是转圆圈的，永远是混含的一贯，没有彻底的认识。比如说，什么叫“革命”？中国人不去读革命史，不去

研究革命理论；先到旧书里搜寻，找到了：“汤武革命”，啊！这原来是中国固有的东西哟！于是心满意足了；或者一高兴也许引经据典的作篇革命论。这样，对于革命怎能有清楚的认识呢！

文学？赶快掀书！《论语》上说：“文学子游、子夏。”呕！文学有了出处，自然不要再去问文学到底是什么了。向后走的思路只问古人说过没有，不问对与不对，更不问古人所说的是否有明确的界说。古人怎能都说得对呢？都说得清楚呢？都能预知后事而预言一切呢？

段凌辰先生说得好：

“德行颜渊、闵子骞，冉伯牛、仲引，言语宰我、子贡，政事冉有、季路，文学子游、子夏。

“此所谓孔门四科也。文学与德行，言语，政事对举，殆泛指一切知识学问，与今日所谓文学者有别。故邢昺《论语疏》曰：‘文章博学，则有子游、子夏二人也。’此解可谓达其旨矣。更以游、夏二子之自身证之。据《论语·阳货篇》：‘子之武城，闻弦歌之声。’诗乐相通，子游似为文学之士。然乐本为儒家治世之具，其事亦无足怪。若证以《礼记·檀弓》，则子游实明礼之士耳。至于子夏，《论语·八佾》篇虽称其‘可与言诗’，然据《史记·仲尼弟子列传》：‘孔子既没，子夏居西河教授，为魏文侯师。’又汉代经师，多源出子夏，则子夏乃传经之士也。《论语》其他论文之处甚多，其义亦同于斯。如《学而篇》孔子曰：‘行有余力，则以学文。’何晏《集解》引马融曰：‘文者，古之遗文。’邢昺《疏》曰：‘注言古之遗文者，则《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春

秋》六经是也。’是则六经为文矣。……‘夫子之文章可得而闻也，夫子之言性与天道，不可得而闻也。’邢昺《疏》曰：‘子贡言夫子之述作威仪礼法，有文彩形质著名，可以耳听目视，依循学习，故可得而闻也。’朱熹《论语集注》亦曰：‘文章，德之见乎外者，威仪文辞皆是也。’是则所谓文章，又越乎述作文辞之外。与《八佾》篇称‘周监于二代，郁郁乎文哉。’《泰伯》篇称‘焕乎其有文章’。《子罕》篇称‘文王既没，文不在兹乎。’兼礼乐法度而言，其义相类。故《公冶长》篇子贡问曰：‘孔文子何以谓之文也？’孔子答曰：‘敏而好学，不耻下问，是以谓之文也。’足见孔氏于‘文’字之解释，固其广泛矣。……”（《中国文学概论》第二篇）

从上一段文字看，只拿古人一句话来解说学术的内含是极欠妥当的，因为古人对于用字是有些随便的地方。

拿单字的意思解释辞的，弊在错谬的分析；以古语证近代学术者，病在断章取义，只求不违背古说，而忘了用自己的思想。

（三）求实效：中国人是最讲实利的，无论是不识字的乡民，还是博学之士，对事对物的态度是一样的——凡是一事一物必有它的用处。一个儒医的经验，和一个乡间大夫的，原来差不很多；所不同者是儒医能把阴阳五行也应用到医药上去。儒医便是个立在古书与经验之间求实利的一种不生不熟的东西。专研究医理也好，专研究阴阳五行之说也好，前者是科学的，后者是玄学的；玄学也有它可供研究的价值与兴趣。但是中国人不这样办；医术是有用的，阴阳五行也非得有用不可；于是二者携手，成为一种糊涂东西。

文人也是如此，他们读书作文原为干禄或遣兴的，而他们一定要把那抽象的哲学名辞搬来应用—— 道啊，理啊等等总在笔尖上转。文学就不准是种无所为，无所求的艺术吗？不许。一件东西必定有用处，不然便不算一件东西；文学必须会干点什么，不拘是载道，还是说理，反正它得有用。

⑴ 文以观人：《文中子》说：“文士之行可见，谢灵运小人哉！其文傲，君子则谨。”照这么说，在中国非君子便不许作文了。君子会作文不会，是个问题。可是中国人以为君子总是社会上的好人，为社会公益起见，“其文傲”的人是该驱逐出境的；这是为实利起见不得不如此的。

《诗史》曰：“诗之作也，穷通之分可观：王建诗寒碎，故仕终不显；李洞诗穷悴，故竟下第。”这又由社会转到个人身上来了；原来评判诗文还可以带着“相面”的！文学与别的东西一样，据中国人看，是有实用的，所以搀入相术以求证实是自然的，不算怎么奇怪。说穷话的必定倒楣，说大话的必定腾达显贵，象西洋那些大悲剧家便都应该穷困夭死的。那 No struggle，no dra- ma[①] 在中国人看，是故意与自家过不去的。白居易有“野火烧不尽，春风吹又生”之句，于是顾况便断定他在那米贵的长安也可以居住了；文章的用处莫非只为吃饭么？

“文艺是纯然的生命的表现；是能够全然离了外界的压抑和强制，站在绝对自由的心境上，表现出个性来的唯一的世界。忘却名利，除去奴隶根性，从一切羁绊束缚解放下来，这

① 意为：没有斗争，便没有戏剧。

才能成文艺上的创作。必须进到那与留心着报章上的批评,算计着稿费之类的全然两样的心境,这才能成真的文艺作品;因为能做到仅被在自己的心里烧着的感激和情热所动,象天地创造的曙神所做的一样程度的自己表现的世界,是只有文艺而已。”(《苦闷的象征》十三页)

拿这一段话和我们的穷通寿夭说比一比,我们要发生什么感想呢!

⑵ 文以载道明理:“《诗》三百,一言以蔽之,曰:思无邪!”这是中国文人读书的方法。无论读什么,读者必须假冒为善的声明:“我思无邪!”《诗》中之《风》本来是“出于里巷歌谣之作,男女相与咏歌,各言其情也。”(朱熹)它们的那点文学价值也就在这里。但是中国读诗的,非在男女之情以外,还加上些“刺美风化”,“诗以正言,义之用也”等不相干的话,不足以表示心思的正大。正象后世写淫书的人,也必在第一回叙说些劝善惩淫的话头,一样的没出息。有了这种心理,治文学的人自然忘了文学本身的欣赏,而看古文古诗中字字有深意、处处是训诫;于是一面忘了研究文学到底是什么,一面发了“若不仰范前哲,何以贻厥后来”的志愿。文以载道明理遂成了文人的信条。韩愈说:“愈之志在古道,又甚好其文辞”,就是因为崇古的缘故,把自己也古代化了。周敦颐说:“文辞,艺也。道德,实也。”这有实用的道德真真把文艺毁苦了!这种论调与实行的结果,弄得中国文学:一,毫无生气,只是互相摹拟;文是古的好,道也是古的好。二,只有格体的区分,少主义的标树。把“道”放在不同的体格之下便算有了花样变化,主义——道——是一定

不变的。三，戏剧小说发达的极晚，极不完善，因为它们不古，不古自然也不合乎道，于是就少有人注意它们。四，文学批评没有成为文艺的独立一枝，因为文不过是载道之具，道有邪正，值得辩论；那对偶骈俪谀佞无实，便不足道了。

厨川白村说过："每逢世间有事情，一说什么，便掏出藏在怀中的一种尺子来丈量。凡是不能恰恰相合的东西，便随便地排斥，这样轻佻浮薄的态度，就有首先改起的必要罢。"这一种尺子或者就是中国的"道"么？诚如是，丢开这尺子，让我们跑入文学的乐园，自由的呼吸那带花香的空气去吧！

以上是消极地指出中国文人评论文学所爱犯的毛病，也就是我们所应避免的。至于文学是什么，和一些文学上的重要问题，都在后面逐渐讨论；先知道了应当避免什么，或者足以使我们讨论文学的时候不再误入歧途。

第二讲　中国历代文说（上）

在第一讲里，我们略指出中国文士论文的错误，是横着摆列数条，没管它们在历史上的先后。现在我们再竖着看一看，把古今的重要文说略微讨论一下。

先秦文论：文学，不论中外，发达最早的是诗歌。象《诗序》里的“言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”那样心有所感，发为歌咏，是在有文字之先，已有的事实。那么，我们先拿《诗经》来研究一下，似乎是当然的手续。《诗经》，据说是孔子删定的，这个传说的可靠与否，我们且不去管；孔子对于《诗经》很喜欢引用与谈论是个事实。

《诗》中的《风》本是“出于里巷歌谣之作，男女相与咏歌，各言其情也。”（朱熹）它们的文学价值也就在这里。可是孔子——一位注重礼乐、好谈政治的实利哲学家——对于《诗》的文学价值是不大注意的；他始终是说怎样利用它。他用“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪！”（《论语·为政篇》）定了读《诗》的方法；于是惹起后世注《诗》的人们对于《诗》的误解：“刺美风化”是他们替“思无邪”作辨证的工夫；对于《诗》本身的文学价值几乎完全忘却。这是在思想方面，他已把文学与道德搀合起来立论。再看他怎从其

他方面利用《诗》:

"不学《诗》,无以言。"(《论语·季氏篇》)《诗》的用处是帮助修辞的。

"入其国,其教可知也。其为人也,温柔敦厚,诗教也。"(《礼记·经解篇》)这是以诗为政治的工具。

"小子何莫学夫诗?诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨;迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名。"(《论语·阳货篇》)《诗》不但可以教给人们以事父事君之道,且可以当动植物辞典用!

这样,孔子既以《诗》为政治教育的工具,为一本有趣的教科书,所以他引用诗句时,也不大管诗句的真意,而是曲为比附,以达己意,正如古希腊诡辩家的利用荷马。铃木虎雄说得好:

"孔子当解释诗,对于诗的原意特别注重把来安上一种政教上的特别的意义来应用。……例如述到逸诗:'唐棣之华,偏其反而;岂不尔思,室是远而。'必评论说:'未之思也夫!何远之有!'(《论语·子罕篇》)原篇虽是说男女相思,因居室远而相背的。对于这下一转语,可说是相思底程度不够,倘若真相思便没有所谓远这一回事的,恰如利用所谓:'仁,远乎哉?我欲仁,斯仁至矣。'(《论语·述而篇》)的意义一样。政教下的谈话成了干燥无味(之谈,而)[1] 由此得救了。又在《大学》里引《诗》云:'邦畿千里,惟民所止。'(《商颂·玄鸟》)《诗》云:'缗蛮黄鸟,止于丘隅。'(《小雅·鱼藻之

① 括号中的字为校注者所加。

什缗蛮》）也说：‘于止，知其所知，可以人而不如鸟乎。’（《大学》）掇拾‘止’字以利用《大学》的‘止于至善。’……子夏问到《诗》里所说：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’是怎样解释，孔子答以：‘绘事后素。’子夏遂说道：‘礼后乎？’（《论语·八佾篇》）孔子又说子夏是‘可与言诗’的。甚至称赞为‘起予者商也。’但这种问答诗底原意已被遗却，只是借诗以作为自己讲学上的说话而已。”（《中国古代文艺论史》第一编第四章）

这“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”，是何等的美！可惜孔子不是个创作家，不是个文学批评家，所以没有美的欣赏。有孔子这样引领在前，后世文人自然是忽略了文学本身的欣赏，而去看古文古诗中字字有深意，处处有训诫，于是文以载道明理便成了他们的信条。

周代诸子差不多都是自成一家之言。他们的文字虽然很好，象老子的简练，庄子的驰畅，可是他们很少谈到文学，而且有些藐视孔门的好古饰辞的，象“仲尼方且饰羽而画，从事华辞。”（《庄子·御寇篇》）之类。正是“老庄之作，管孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。”（《文选序》）只有孔子和他的几个门徒是以由考古传经而得致太平之术的，于是讨论诗文也成了他们的附带作业。他们是整理古著从而证明他们的哲学，对于文学的创作与认识是不大注意的。他们的功劳是保存了古礼古乐古诗，且加以研究；他们的坏处是把礼乐与文学全作了政治思想的牺牲品。“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”（《关雎序》）诗的用处越来越扩大了！他们

能作得出：

“日月忽其不淹兮，春与秋其代序；
惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。
不抚壮而弃秽兮，何不改乎此度；
乘骐骥以驰骋兮，来吾道夫先路。”

（《离骚》）

那用“善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞，灵修美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣，虬龙鸾凤以托君子，飘风云霓以为小人。”（王逸《楚辞·章句·离骚序》）来解释《离骚》的，也是深受孔门说诗的毒——这点毒气至今也没扫除净尽！

汉魏六朝文论：汉代崇儒，能通一艺以上者，补文学掌故缺。六艺都是文学，失去独立的领域。这时候的传诗的人们，分头去宣传自家师说；《关雎》到底是说某夫人的事，《宛丘》到底是讥刺谁，是他们研究与争论的要点；《诗》已成了“经”，它的文学价值如何，没有什么人过问了。

这时代的文学作品要算赋最出风头。对于赋的批评有扬雄的：

“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。”（扬子《法言·吾子篇》）

有司马相如的：

“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。赋家之心，包括宇宙，总揽人物，斯乃得之于内，不可得而传。”（《西京杂记》）

前者由作家把赋分为两等——诗人的与辞人的；后者把

赋的形体和作者的资格提道一下；二者全没说到赋在文学上的价值如何。

班固便简直不承认赋的价值，他说：

“……其后宋玉、唐勒。汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竟为侈丽闳衍之词，没其讽谕之义。”（《汉书·艺文志》）

赋本来是一种极笨重的东西，“竟为侈丽闳衍之词”的判断是不错的；但是以失古诗讽谕之义来打倒它，仍是以实效立论，没有什么重要的意义。所以铃木虎雄说：

“自孔子以来至汉末，都是不能离开道德以观文学的，而且一般的文学者单是以鼓吹道德底思想作为手段而承认其价值的。但到魏以后却不然，文学底自身是有价值的底思想已经在这时期发生了。所以我以为魏底时代是中国文学史上的自觉时代。”（《中国古代文艺论史》第二编第一章）

那么，我们就看一看魏晋六朝的文说：

曹家父子有很高的文学天才，论文也有独到之处。在曹丕的《典论·论文》里，有三点可以叫我们注意的：

㈠ 他说：“夫文，本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能备其体。”

这是清清楚楚指出文的内容不同，作法也就有别。说理的文自然以条理清楚为主，而诗赋便当写得美丽。他虽然没有说出为什么要如此，可是他真有了文学的欣赏，承认美是为文的要素之一。以前的人们是以体道而摹古，他现在是主张爱美的了。

“魏之三祖，更尚文词。忽君子之大道，好雕虫之小艺。下之从上，有同影响，竞驰文华，遂成风俗。江左齐、梁，其弊弥甚：贵贱贤愚，唯矜吟咏。遂复遗理存异，寻虚逐微。竞一韵之奇，争一字之巧。连篇累牍，不出月露之行；积案盈箱，唯是风云之状。”（《隋书·李谔上书正文体》）这是后世守道明理者对“诗赋欲丽”的反攻，仍要把文学附属在道德之下，但适足以说明曹家父子对文学界的影响如何伟大了。

(二)《典论·论文》里又说：“年寿有时而尽，荣乐止乎其身。二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。”

曹丕与王朗书里也说：“生有七尺之形，死惟一棺之土。惟立德扬名，可以不朽；其次莫如著篇籍。”

这些话虽然没有说出文学是认识生命、解释生命的，可是承认了为文学而生活是值得的。自然这里的名利计较还很深，但因求不朽之名以致力文章，实足以鼓舞起创作的兴趣与勇气。

(三) 曹丕又说：“文以气为主。”气是什么？很难断定。但是我们至少可以从此语看出：为文的要件是由内心表现自己，不是为什么道什么理作宣传。这里至少是说文当以什么为主，不是文当说明什么；气必是在文内的，道理等是外来的。

以上三点虽仍未说明文学是什么，但是对于文学的认识，确已离开实效而专以文论文了。

以下讨论陆机的《文赋》：

陆机的《文赋》比近人的一开口便引“文，错画也”真够高明的多了。他开口便是：

“伫中区以玄览，颐情志于典坟。遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。”

这是说文是感物激情而发的，不是什么“文者务为有补于世”。有深刻的观察，有敏锐的情感，有触于内心，那创作欲便起了火焰，便欲罢不能的非写不可；那写出来的便是物我的联合。所以，

“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞。……谢朝华于已披，启夕秀于未振。观古今于须臾，抚四海于一瞬。”

心有所感，便若痴若狂。想象与思维的联合，使心灵荡漾在梦境里。那方寸之地，忽然与宇宙同样的广大，上帝似的在创造一切；忽然缩敛，象一丝花蕊般细嫩，在春风里吻着阳光。于是，

“笼天地于形内，挂万物于笔端。始踯躅于燥吻，终流离于濡翰。理扶质以立干，文垂条而结繁。信情貌之不差，故每变而在颜；思涉乐其必笑，方言哀而已叹。或操觚以率尔，或含毫而邈然。”

我们再看他对技术方面怎样说：

“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆……”这是体格不同，当配以相当的文字。

“其为物也多姿，其为体也屡迁。其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之相宣。”这是文辞音声应求

妍美。

“或寄辞于瘁音，言徒靡而弗华；混妍蚩而成体，累良质而为瑕……”这是一些文病。

但是为文到底有一定的规则没有呢？他不肯武断的说。他只说：

“若夫丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情：或言拙而喻巧，或理朴而辞轻，或袭古而弥新，或沿浊而更清，或览之而必察，或研之而后精。”这似乎是说：文无定法，技有巧拙，要在审事达情，必求其适了。

统观全文，可以看出两个要点来：一，文学是心灵的产物，没有心情的激动便没有创造的可能。这个说法又比曹丕的以求不朽之名为创作的动机确切多了。二，作文的手段，如文字的配置，音声的调和等，是必要的，不如是，文章便不会美好。

发于心灵，终于技术，这是《文赋》的要义。陆机虽没能逐条详加说明（假如他不用赋体作这篇文章，他一定会解说的更透彻一些；自然，也许因为不用赋体，它便不会传流到现在），可是这些指示，对文学已有了相当的体认了解。我们可以替他下一条文学定义：

文学是以美好的文字为心灵的表现。

《后汉书》的著者范晔，主张“以意为主，以文传意”。（《范晔狱中与诸甥侄书》）同时他拿“性别宫商，识清浊，斯自然也”去讲究音调。

以意为主是重在讲说什么，便是要分别什么是该说的与什么是不该说的；这比以情为主的文学欣赏又低落了许多，因

为文学的成功以怎样写出为主，说什么是次要的。况且传达“意”的自有哲学与科学，不必一定靠着文学。但是不论是文以情为主，是以意为主，他们——陆机，范晔——都由作家的立场来说文的主干是什么，不是替别人宣传什么文学以外的东西了；他们也全以为音调的讲究为必要的。

音调的讲究渐渐成了文学的重要问题。在《南齐书·陆厥传》里说：

“永明末，盛为文章。吴兴沈约，陈郡谢朓，琅琊王融，以气类相推毂；汝南周颙，善识声韵。约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为‘永明体’。”

沈约是四声八病的首创者，这种讲究看着虽然很纤巧，但是中国言语本是“声的言语”；声的调配实是叫文章美好的要件。当这“盛为文章”的时代，由主义而谈到技术上去，是当然的步骤。这四声八病的规定，虽叫文人只留意技术方面，可是这不能不算对言语的认识有了进步；文学本来是以言语为表现工具的，怎样利用工具的研究是应有的。沈约答陆厥书里说：“自古辞人，岂不知宫羽之殊，商征之别。虽知五音之异，而其中参差变动，殊昧实多。故鄙意所谓比秘未睹者也。以此而推，则知前世文士，便未悟此处。”这明明是说声韵的分析与利用是一种新的发现。

这技术上的讲求，自然不算什么了不得的事，但足以证明那时候文学确是成了独立的艺术，一字一声也不许随便用了。这正象乐器的改善足以帮助音乐进步，光线颜色的研究叫画家更足以充分的表现。自然，专修美工具是不能产生出伟大作品的，但这不能不算是艺术进展中必有的一步。

现在我们看萧统的文说：他是很爱读书的人，他并且把所见过的文章选出来，作一部模范读本——《文选》。这个工作的第一步自然是要决定："什么是文"。他说：

"若夫姬公之籍，孔父之书，与日月俱悬，鬼神争奥，孝敬之准式，人伦之师友；岂可重以芟夷，加以剪截！"（《文选序》）

他一面推崇姬、孔，一面暗示出这些经艺根本不能算作纯文学；于是托词不敢芟夷剪截，轻轻的推在一边。

还有："老庄之作，管孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。今之所撰，又以略诸。"说理讲哲学的著作，不是为爱好文学而作的，也就不取。（打倒了"以意为主"）。

"若贤人之美辞，忠臣之抗直，谋夫之话，辨士之端……盖乃事美一时，语流千载；概见坟籍，旁出子史。若斯之流，又亦繁博，虽传之简牍，而事异篇章。今之所集，亦所不取。"这是说事实虽美，毫无统系，而且不是文学上有意的创作品，也就放在一边。

"至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同；方之篇翰，亦已不同。"史书是记载事实的，也不是纯粹文学作品，所以也不取。

那么，什么样的作品才合格呢？只有：

"事出于沉思，义归乎翰藻"的方能被选。这个大胆的择取，便把经，史，子，杂说，全驱到文学的华室之外，把六艺即文学的说法根本推翻。有想象的，有整个表现的，有辞藻的，才能算文；不如此的不算。这个规定把"文"与"非文"从古籍里分析开，使在历史上与文学上"文"与"非

文”截然分立，差不多象砌了一堵长墙，墙上写着：这边是文学，那边是文学以外的作品！这个“清党工作”真是非常勇敢的，大有益于文学独立的。

以下我们谈《文心雕龙》：

我们一提到文学理论与批评，似乎便联想到《文心雕龙》了。不错，它确乎是很丰富，很少见的一部文学评论。看它的内容多么花哨：

关于说明文学体质的有《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》等篇。

分论文体格式的有《辨骚》、《明诗》、《乐府》、《诠赋》、《颂赞》、《祝盟》、《铭箴》……

讨论修辞与作文法理的有《神思》、《体性》、《风骨》、《通变》、《定势》、《情采》……

但是，我们设若细心的读这些篇文章，便觉得刘勰只是总集前人之说，给他所知道的文章体格，一一的作了篇骈俪文章，并没有什么新颖的创见。看他在《原道篇》里说：

“傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿。云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。”

这又是以“文”谈“文学”，根本没有明白他所要研究的东西的对象。至于说：

“夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤！”便牵强得可笑！动植物有“纹”，所以人类便当有“文”；那么牛羊有角，我们便应有什么呢？

在《宗经》里：“‘经’也者，恒久之至道，不刊之鸿教也。故象天地，效鬼神，参物序，制人纪；洞性灵之奥区，极

文章之骨髓者也。”

经是文章的骨髓，自然文士便不许发表自家的意见，只许依经阐道了—— 文学也便呜呼哀哉了！不怪他评论《离骚》那样伟大的作品也是：

“（故）其陈尧、舜之耿介，称汤、武之祗敬，典诰之体也；讥桀、纣之猖披，伤羿、浇之颠陨，规讽之旨也；虬龙以喻君子，云霓以譬谗邪，比兴之义也；每一顾而淹涕，叹君门之九重，忠怨之辞也：观兹四事，同于《风》、《雅》者也。”（《辨骚》）

这样以古断今，是根本不明白什么叫创作。《诗》是《诗》，《骚》是《骚》，何必非把新酒装在旧袋子里呢！

论到文章的体格，他先把字解释一下，如：“诗者持也”，“赋者铺也”，“颂者容也”等等。然后把作家混含的批评一句，如“孟坚《两都》，明绚以雅瞻。张衡《二京》，迅发以宏富。”等等。前者未曾论到文学的价值—— 赋到底是体物写志的好工具不是？后者批评作品混含无当，作者执笔为文时可以有一两个要义在心中为一篇的主旨 批评者便应多方面去立论，不能只拿一两句话断定好坏。

至于章表奏启本来是实用文字，史传诸子本是记事论理之文，它们的能作文学作品看，是因为它们合了文学的条件，不是它们必定都在文学范围之内。刘勰这样逐一说明，比萧统的把经史诸子放在文学范围之外的见识又低多了。

说到措辞与文章结构，这本来是没有一定义法的；修辞学不会叫人作出极漂亮的诗句，文章法则只足叫人多所顾忌因沿。法则永远是由经验中来的，经验当然是过去的，所以

谈到“风骨”，他说：“若能确乎正式，使文明以健，则风清骨峻，篇体光华。”这“正式”是哪里来的？不是摹古么？说到“定势”，他便说：“旧练之才，则执正以驭奇：新学之锐，则逐奇而失正。势流不返，则文体遂弊。”这是说新学之锐，有所创立是极危险的。文学作品是个性的表现，每人有他自己的风格笔势，每篇文章自有独立的神情韵调；一定法程，便生弊病，所以《文心雕龙》的影响一定是害多利少的，因为它塞住了自由创造的大路。

总之，这本书有两大缺点：

一、刘勰的“道沿圣以垂文，圣因文而明道”是把文与道捏合在一处，是六朝文论的由盛而衰。

二、细分文体，而没认清文学的范围。空谈风神气势，并无深到的说明。

这么看，《文心雕龙》并不是真正的文学批评，而是一种文学源流、文学理论、修辞、作文法的混合物。它的好处是把秦汉以前至六朝的文说文体全收集来，作个总结。假如我们看清这一点，它便有了价值，因为它很可以供给我们一些研究古代文学的材料。假如拿它当作一本教科书，象欧洲早年那样读亚里士多德的《修辞学》与《诗学》，便很容易断章取义，把文学讲到歧途上去。刘勰自己也说：“铨序一文为易，弥纶群言为难。”和“同之与异，不屑古今；擘肌分理，唯务折衷。”这弥纶群言，是他的功劳；虽然有时是费力不讨好。这唯务折衷，便失去了创立新说的勇气。

和《文心雕龙》的结构不同，而势力差不多相等的，有钟嵘的《诗品》。前者是包罗一切的，后者是专论诗家的源流，

并定其品次。王世贞说："吾览钟记室《诗品》，折衷情文，裁量时代，可谓允矣，词亦奕奕发之；第所推源，出于何者，恐未尽然。"诚然，钟嵘对于各家作品强求来源，如李陵必出于《楚辞》，班婕好又必发于李陵等，何所据而云然？他说："使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。"本来是极精到的话；可是他又说："诗有三艺焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也。因物喻志，比也。直书其事，寓言写物，赋也。宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，"然后"味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。"（《诗品序》）这分明是说以古体为主，加以自家的精力，才能成好诗；于是每评一人，便非指出他的来源不可。而且是来源越古的，品次也就越高—— 上品都是源出国风、《楚辞》与古诗的。这个用合古与否作评断的标准，是忘却了文学是表现时代精神而随时进展的。

至于评论各家也不完全以诗为主眼，如提到李陵，他说："陵名家子，有殊才；生命不谐，声颓身丧。使陵不遭辛苦，其文亦何能如此？"这并没有论到李陵的诗的好处何在。就是以诗立论的，也嫌太空泛，如说曹植的诗是"骨气奇高，词彩华茂，情兼雅怨，体披文质，粲溢古今，卓尔不群。"如说嵇康是"颇似魏文，过于峻切，讦直露才，伤渊雅之致。然托喻清远，良有鉴裁，亦未失高流矣。"使我们对于这些诗人并没有什么深刻的了解，只觉得这是些泛泛的批语而已。本来一篇诗的成就不是很简单的事，作家的人格，作风，情趣，技术都混合在一处；那么，只拿几个字来评定一个诗家的作品是极难的事，就是勉强的写出来，也往往是空洞的。况且，

从诗的欣赏上立论，我们读诗的时候，它只给我们心灵的激动，并不叫我们随读随想那一点是诗人的人格，那一点是诗人的感情，而且是一个“整个”的。正如喝柠檬水一样，如果半瓶是苏打水，半瓶是柠檬汁，并没有调匀在一处，又有什么好喝呢。所以，就是有精细的分析，把诗人的一切从诗中剥脱出来，恐怕剥完了的时候，那诗的作用一点也不存在了。

钟嵘也知道：“至乎吟咏情性，亦何贵于用事。‘思君如流水’即是即目。‘高台多悲风’亦惟所见。‘清晨登陇首’羌无故实。‘明月照积雪’，讵出经、史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”（《诗品序》）如果他始终抱定这个“直寻”来批评，当然强寻源流的毛病便没有了，对于诗的欣赏也一定更深切了。

至于把诗人分成若干等级是极难妥当的事。设若不把什么是诗人先决定好，谁能公平的给诗人排列次序呢？同时，诗人所应具备的性格、能力与条件，又太多了，而且对这些条件又是一人一个看法，怎能规定出诗人到底是什么呢？就是找出诗人必备的条件，还有个难题，什么是诗呢？这是文学理论中最困难的两个问题；不试着解决这个，而凭个人的主张来评定诗人与诗艺的等次，是种很危险的把戏。

他对于声律的讲求，有很好的见解：

“余谓文制，本须讽读，不可蹇碍。但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。”（《诗品序》）

如果他抱定“直寻”和“口吻调利”来写一篇诗论，当比他这样一一评论，强定品次强得多了。以情性的自发，成

为音调自然的作品，岂不是很好的理论么。

以上这些论调，无论怎样不圆满，至少叫我们看得出：自魏以后，文学的研究与解释已成了独立的，这不能不算是一个大进步。

第三讲 中国历代文说（下）

唐代文说：唐代是中国诗最发达的时代，有“诗中有画”的王维；有富于想象，从空飞来的李白；有纯任性灵，忠实描写的杜甫；有老妪皆解，名妓争唱的白居易；还有，呕，太多了，好象唐代的人都是诗人似的！在这么灿烂的诗国里，按理说应有很好的诗说发现了，而事实上谈文学的还是主张文以载道；好象作诗只是一种娱乐，无关乎大道似的。那以圣贤自居的韩愈是如此，那最会作诗的白居易也如此，看他《与元微之论作文大旨书》里说：

“诗之豪者，世称李、杜。李之作，才矣，奇矣，人不逮矣，索其风雅比兴，十无一焉。……”

其实李白的好处，原在运用他自己的想象，不管什么风雅比兴，孰知在这里却被贬为不明谕讽之道了！

他又说：“仆常痛诗道崩坏，忽忽愤发，或食辍哺，夜辍寝，不量才力，欲扶起之！”

这是表明他为诗的态度——不是要创造一家之言，而是志在补残葺颓。

他接着说：“及再来长安，又闻有军使高霞寓者，欲聘娼妓。妓大夸曰：‘我诵得白学士《长恨歌》，岂同他妓哉？’由是增价。又足下书云：到通州日，见江馆柱间有题仆诗者，复

何人哉？又昨过汉南日，适遇主人集众乐娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰：‘此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳。’自长安抵江西，三四千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者，士庶、僧徒、孀妇、处女之口，每每有咏仆诗者。此诚雕虫之戏，不足为多！然今时俗所重，正在此耳。”

他的诗这样受欢迎，本来足以自豪了，他却偏说：“雕虫之戏，不足为多。”那么，他志在什么呢？在这里：

“仆志在兼济，行在独善；奉而始终之则为道，言而发明之则为诗。谓之讽谕诗，兼济之志也；谓之闲适诗，独善之义也。故览仆诗，知仆之道焉。其余杂律诗，或诱于一时一物，发于一笑一吟，率然成章，非平生所尚者。”（白居易《与元微之论作文大旨书》）[①]

兼济与独善是道德行为，何必一定用诗作工具呢。恐怕那些在“士庶僧徒，孀妇处女之口”的，正是那发于一吟一笑的作品吧？

这个载道的运动，当然以“文起八代之衰，而道济天下之溺”的韩愈为主帅了。他的立论的基础是“道为内，文为外”。看他怎样告诉刘正夫：

“或问为文宜何师？必谨对曰：宜师古圣贤人。曰：古圣贤人所为书具存，辞皆不同，宜何师？必谨对曰：师其意，不师其辞。”（韩愈《答刘正夫书》）

这为文宜何师的口调，根本以文章为一种摹拟的玩艺，其结果当然是师古。所以他“学之二十余年矣，始者非三代两

① 即白居易《与元九书》。

汉之书不敢观，非圣人之志不敢存。”这极端的崇古便非把自家的思想牺牲了不可。思想既有一定，那么文人还有什么把戏可耍呢？当然是师其意不师其辞了。把辞变换一下，不与古雷同，便算尽了创作的能事。其实，文章把思想部分除去，而只剩一些辞句——纵使极美——又有什么好处呢？

孔家的说诗，是以诗为教育政治的工具；到了韩愈，便直将文学与道德粘合在一处，成了不可分隔的，无道便无文学。

道到底是什么呢？由韩愈自己所下的定义看，是："博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道。”（《原道》）他这个道不是怎么深奥的东西，如老子那无以名之的那一点。这个道是由仁与义的实行而获得的。这样，韩愈的思想根本不怎样深刻，又偏偏爱把这一些道德行为的责任交给文学，那怎能说得通呢！道德是伦理的，文学是艺术的，道德是实际的，文学是要想象的。道德的目标在善，文艺的归宿是美；文学嫁给道德怎能生得出美丽的小孩呢。柏拉图（Plato）是以文学为政治工具的，可是还不能不退一步说：

“假如诗能作责任的利器，正如它为给愉快的利器，正义方面便能多有所获得。”

但是，诗是否能这样脚踩两只船呢？善与美是否能这样相安无事呢？——这真是个问题！

“文起八代之衰”的功劳是在乎提高了散文的地位，但是这个运动的坏处是使“文”包括住文学，而把诗降落在散文之下；因为“文”是载道的工具，而诗——就是韩愈自己也有极美艳的诗句——总是脱不了歌咏性情，自然便不能冠冕

堂皇的作文学的主帅了。因为这样看轻了诗，所以词便被视为诗余，而戏曲也便没有什么重要的地位。诗与散文的分别，中国文论中很少说到的。这二者的区分既不清楚，而文以载道之说又始终未敲打破，于是诗艺往往要向散文求些情面，象白居易那样的“奉而始终之则为道，言而明之则为诗”，以求诗艺与散文有同等的地位，这是很可怜的。

那最善于作小品文字的柳宗元的游记等文字是何等的清峭自然，可是，赶到一说文学，他也是志在明道。他说：

“及长，乃知文者以明道，是固不苟为炳炳烺烺，务彩色、夸声音而以为能也。凡吾所陈，皆自谓近道；而不知道之果近乎，远乎？吾子好道，而可吾文，或者其于道不远矣。……本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动，此吾所以取道之原也。”（《答韦中立论师道书》）

有了取道之原，文章不美怎办呢？他说：

“文有二道：辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。著述者流，盖出于《书》之谟、训，《易》之象、系，《春秋》之笔削；其要在于高壮广厚，词正而理备，谓宜藏于简册也。比兴者流，盖出于虞、夏之咏歌，殷、周之风雅；其要在于丽则清越，言畅而意美，谓宜流于谣诵也。兹二者，考其旨义，乖离不合。故秉笔之士，恒偏胜独得，而罕有兼者焉。”（《杨评事文集后序》）

这又似乎舍不得文采动听那一方面，而想要文质兼备，理词两存，纵然“道”是那么重要，到底他不敢把“美”完全弃掷不顾呀。

这种忸怩的论调实在不如司空图的完全以神韵说诗，看：

“俯拾即是，不取诸邻，俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。幽人空山，过雨采蘋。薄言情悟，悠悠天钧。”（《二十四诗品·自然》）

这是何等的境界！不要说什么道什么理了，这“情悟”已经够了。再看：

“娟娟群松，下有漪流。晴雪满汀，隔溪渔舟。可人如玉，步屧寻幽，载瞻载止，空碧悠悠。神出古异，淡不可收：如月之曙，如气之秋。”（《清奇》）

这种具体的写出诗境，不比泛讲道德义法强么？他不说诗体怎样，效用怎样；他只说诗的味道有雄浑，有高古等等，完全从神韵方面着眼。这自然不足以说明诗的一切，可是很灵巧的画出许多诗境的图画，叫人深思神往；这比李白的“大雅久不作，吾衰竟谁陈？……我志在删述，垂晖映千春。希圣如有立，绝笔于获麟。”的以作诗为希圣希贤的道途要高尚多少倍呢！

宋代文说：宋朝词的发达，与白话的应用，都给文学开拓了新的途径；按理说这足以叫文人舍去道义，而创树新说了。可是，事实上作者仍是拿住“道”字不放手；那善于文词的欧阳修还是说：

“夫学者未始不为道，而至者鲜焉。非道之于人远也，学者有所溺焉尔。盖文之为言，难工而可喜，易悦而自足，世之学者，往往溺之；一有工焉，则曰：‘吾学足矣’。甚者至弃百事不关于心，曰：‘吾文士也，职于文而已’；此其所以至之鲜也。……圣人之文虽不可及，然大抵道胜者，文不难

而自至也。”（《答吴充秀才书》）

“道胜，文不难自至”，真有些玄妙。文学是艺术的，怎能因为“道胜”便能成功呢？图画也是艺术的一枝，谁敢说：“道胜，画遂不难而至”呢？

王安石便说得更妙了：“尝谓文者，礼教治政云耳。”“‘言之不文，行之不远’云者，徒谓‘辞之不可以已也；非圣人作文之本意也’。”（《上人书》）这简截的把辞推开，而所谓文者只是一种有骨无肉的死东西。“且所谓文者，务为有补于世而已矣。所谓辞者，犹器之有刻镂绘画也。诚使巧且华，不必适用。诚使适用，亦不必巧且华。”假如这个说法不错，那“心在水精域，衣霑春雨时”便根本不算好诗；因为在水精域里有什么好？衣被春雨霑湿，岂不又须费事去晒干？

还是论诗的严羽有些见解：

“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。……天下有可废之人，无可废之言。诗道如是也。……夫诗有别材，非关书也。诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”（《沧浪诗话·诗辨》）

只这几句已足压倒一切，这才是对诗有了真正了解！“诗之道在妙悟”，是的；诗是心声，诗人的宇宙是妙悟出来的宇宙；由妙悟而发为吟咏，是心中的狂喜成为音乐。只有这种

天才，有这种经验，便能成为好句，所以“有可废之人，无可废之言”；道德与诗是全不相干的。道德既放在一边了，学理呢？学理是求知的，是逻辑的；诗是求感动的，属于心灵的；所以“妙不关于学理”。诗人的真实是经过想象浸洗过的，所以象水中之月，镜中之象。由兴趣而想象是诗境的妙悟；这么说诗，诗便是艺术的了。司空图和严羽真是唐宋两代谈文学的光荣。他们是在诗的生命中找出原理，到了不容易说出来的时候——谈艺术往往是不易直接说出来的——他们会指出诗“象”什么，这是真有了解之后，才能这样具体的指示出来。

宋代还有许多诗话的著作，但是没有象严羽这样切当的，在这里也就不多引用了。

元明清文说：元代的小说戏曲都很发达，可是对小说戏曲并没有怎么讨论过。王国维在他的《宋元戏曲史》里说：“元杂剧之为一代之绝作，元人未之知也。明之文人，始激赏之；至有以关汉卿比司马子长者。”至于小说，直至金圣叹才有正式的欣赏宣传。元代文人的论断文学多是从枝节问题上着眼，象陈绎曾的《文筌》与《文说》，徐师曾的《文体明辨》等，都没有讨论到文学的重要问题上去。

到了明代，论文的可分为两派：一派是注重格调的，一派是注重文章义法的。在前一派里，无论是论文是论诗，都是厌弃宋人的浅浮，而想复古，象李梦阳的诗宗盛唐，王世贞的“文必两汉，诗必盛唐”。他们的摹古方法是讲求格调，力求形式上的高古堂皇。李梦阳说：

“诗至唐而古调亡矣。然自唐，调可歌咏，高者犹足被管

弦。宋人主理不主调，于是唐调亦亡。黄陈师法杜甫，号大家；今其词艰涩不香色流动，如入神庙坐土木骸，即冠服与人等，谓之文可乎？夫诗比兴错杂，假物以神变者也。难言不测之妙，感触突发，流动情思，故其气柔厚，其声悠扬，其言切而不迫，故歌之心畅，而闻之者动也。宋人主理作理语，于是薄风云月露一切铲去不为。又作诗话教人，不复知诗矣。诗何尝无理，若专作理语何不作文而诗为耶？"（《缶音序》）

这段议论颇有些道理，末两句把诗与文的界分也说明了一点。设若他专从"难言不测之妙，感触突发……"上用工夫，他的作品当然是有可观的；可惜他只在形式上注意，并没有实行自家的理想，所以《四库总目·空同集提要》里说："句拟字摹，食古不化，亦往往有之。"

他对于文以载道也有很好的见解，他说："道，自道者也；有所为皆非也。"（梦阳《道录序》）又说："古之文以行，今之文以葩；葩为词腴，行为道华。"（梦阳《文箴》）根据这个道理，他攻击宋人的"无美恶皆欲合道传志"。他不小看"道"，但他决不愿因"道"而破坏了文学。但是，他因此而骂："宋儒兴，古之文废"，是他一方面攻击宋人，一方面又不敢大胆的去改造；只是一步跨过宋代，而向更古的古董取些形式上的模范；这是他的失败。

王慎中初谈秦汉，谓东京以下无可取。后来明白了欧曾作文的方法，尽焚旧作，一意师仿。这是第二派——由极端的师古，变为退步的摹拟，把宋文也加在模范文之内。那极端复古的是专在格调上注意；这唐宋兼收的注重讲求文章的兴法。茅坤的《八大家文钞》便把唐宋八家之文当作古文。归

有光便是以五色圈点《史记》，以示义法。

这两派的毛病在摹古，虽然注意之点不同。所谓格调，所谓义法，全是枝节问题，未曾谈到文学的本身。《四库提要》里说得很到家："自李梦阳《空同集》出，以字句摹秦汉，而秦汉为窠臼。自坤《白华楼稿》出，以机调摹仿唐宋，而唐宋又为窠臼。"

到了清代，论诗的有王士祯之主神韵，沈德潜的重格调，袁枚的主性灵。王的注重得意忘言，平淡静远，是忘了诗人的情感不一定永是恬静的。"空山不见人，但闻人语响"自然是幽妙之境了，可是杜甫的《兵车行》也还是好诗。诗中有画自是中国诗的妙处，可是往往因求这个境界而缺乏了情感，甚至于带出颓废的气象，正如袁枚说："阮亭于气魄、性情，俱有所短。"（《诗话》卷四）

沈德潜是重格调的，字面力求合古，立言一归于温柔敦厚。他对于古体近体都有所模范，而轻视元和以下的作品。他也被袁枚驳倒："诗有工拙，而无古今。"（《答沈大宗伯论诗书》）他更极有趣的说明："子孙之貌，莫不本于祖父，然变而美者有之，变而丑者亦有之；若必禁其不变，则虽造物亦有所不能。先生许唐人之变汉、魏，而独不许宋人之变唐，惑也！"沈的主张温柔敦厚，袁枚也有很好的驳辩，他说："艳诗宫体，自是诗家一格。孔子不删郑、卫之诗，而先生独删次回之诗，不已过乎！"又说："夫《关雎》即艳诗也，以求淑女之故，至于辗转反侧，使文生于今遇先生，危矣哉！"（《再答沈大宗伯书》）

袁枚可以算作中国最大的文学批评家。他对神韵说，只

承认神韵是诗中的一格，但是不适宜于七言长篇等。对格调说，他不承认诗体是一成不变的。对诗有实用说，他便提出性灵来压倒实用。看他怎样主张性灵：

“诗者，人之性情也。近取诸身而足矣。”（《诗话·补遗》卷一）

“凡作诗者，各有身分，亦各有心胸。”（《诗话》卷四）

“凡作诗，写景易，言情难。何也？景从外来，目之所触，留心便得；情从心出，非有一种芬芳悱恻之怀，便不能哀感顽艳。然亦各人性之所近。”（《诗话》卷六）

他有了这种见解，所以他敢大胆的批评，把格调神韵等都看作片面的问题，不是诗的本体论。有了这种见解，他也就敢说：“诗有工拙，而无古今”的话了。这样的主张是空前的，打倒一切的；他只认定性灵，认定创造，那么，诗便是从心所欲而为言，无须摹仿，无须拘束；这样，诗才能自由，而文艺的独立完全告成了。

在论诗的方面有了袁枚，把一切不相干的东西扫除了去，可惜清代没有一个这样论文的人。一般文人还是舍不得“道”字，象姚鼐的“天地之道，阴阳刚柔而已。文者天地之精英，而阴阳刚柔之发也。”（《复鲁絜非书》）曾国藩的“古之知道者，未有不明于文字者也。”（《与刘孟容书》）这类的话，我们已经听得太多，可以不再引了。总之，他们作文的目的还是为明道，作文的义法也取之古人；内容外表两有限制，自然产生不出伟大的作品。值得一介绍的，只有阮元和章学诚了。

阮元说：

“昭明所选，名之曰文，盖必文而后选也，非文则不选也。经也，子也，史也，皆不可专名之为文也。”（《书梁昭明太子文选序后》）这是照着昭明太子的主张，说明一下什么是文。他又说：

“为文章者，不务协音以成韵，修词以达远，使人易诵易记；而惟以单行之语，纵横恣肆，动辄千言万字；不知此乃古人所谓直言之言，论难之语，非言之有文者也，非孔子之所谓文也。《文言》数百字，几于字字用韵。孔子于此发明乾坤之蕴，铨释四德之名；几费修词之意，冀达意外之言。要使远近易诵，古今易传。……不但多用韵，抑且多用偶。……凡偶，皆文也。于物，西色相偶而交错之，乃得名曰文；文即象其形也。”（《文言说》）

这是说明文必须讲究辞藻对偶，不这样必是直言，不是文。自然非骈俪不算文，固属偏执；可是专以文为载道之具，忽略了文章的美好方面，也是个毛病。况且，设若美是文艺的要素，阮元的主张——虽然偏执——且较别家的只讲明理见道亲切一些了。

章学诚的攻击文病是非常有力的，看他讥笑归有光的以五色圈点《史记》：

“……五色标识，各为义例，不相混乱：若者为全篇结构，若者为逐段精采，若者为意度波澜，若者为精神气魄，以例分类，便于拳服揣摩，号为古文秘传。……夫立言之要，在于有物。古人著为文章，皆本于中之所见，初非好为炳炳烺烺，如锦工绣女之矜夸采色已也。富贵公子，虽醉梦中不能

作寒酸求乞语；疾痛患难之人，虽置之丝竹华宴之场，不能易其呻吟而作欢笑；此声之所以肖其心，而文之所以不能彼此相易，各自成家者也。今舍己之所求，而摩古人之形似，是杞梁之妻善哭其夫，而西家偕老之妇，亦学其悲号；屈子之自沉汨罗，而同心一德之朝，其臣亦宜作楚怨也，不亦傎乎！”（《文史通义·文理》）

再看他攻击好用古字的人们：

“唐末五代之风诡矣！称人不名不姓，多为谐隐寓言。观者乍览其文，不知何许人也。如李曰‘陇西’，王标‘琅琊’，虽颇乖忤，犹曰著郡望也。庄姓则称漆园，牛姓乃称‘太牢’，则诙嘲谐剧，不复成文理矣！”（《文史通义·繁称》）

看他指摘文人的死守古典，而忘记了所写的是什么。

“文人固能文矣，文人所书之人，不必尽能文也。叙事之文，作者之言也；为文为质，惟其所欲，期如其事而已矣。记言之文，则非作者之言也；为文为质，期于适如其人之言，非作者所能自主也。……抑思善相夫者，何必尽识‘鹿车’‘鸿案’；善教子者，岂皆熟记‘画荻’‘丸熊’。自文人胸有成竹，遂致闺修皆如板印。与其文而失实，何如质以传真也！”（《文史通义·古文十弊》）

这些议论都是非常痛快，非常精到的。可惜，谈到文学本身，他还是很守旧的，如“战国之文皆源出于六艺”，又是牵强的找文学来源。“至战国而文章之变尽。至战国而后世之文体备”便是塞住文学的去路。他好象是十分明白摹古的弊病，而同时没有胆气去评断古代作品的真价值；这或者是因为受了传统思想的束缚，不敢叛经背道，所以只能极精切的

指出后世文士的毛病，而不敢对文学本身有所主张。因此，他甚至连文集也视为不合干古：“呜呼！著作衰而有文集，典故穷而有类书。学者贪于简阅之易，而不知实学之衰；狃于易成之名，而不知大道之散。”（《文史通义·文集》）古无文集，后人就不应刊刻文集，未免太固执了；难道古人不会印刷术，今人也就得改用竹帛篆写吗？

最近的文说：新文学的运动，到如今已经有四五十年的历史，最显著而有成绩的是“五四”后的白话文学运动。白话文学运动，从这个名词上看，就知道这是文学革命的一个局部问题；是要废弃那古死的文字，而来利用活的言语，这是工具上的问题，不是讨论文学的本身。胡适先生在主张用白话的时候，提出些具体的办法：

一、不做“言之无物”的文字。

二、不做“无病呻吟”的文字。

三、不用典。

四、不用套语烂调。

五、不讲究对仗。

六、不做不合文法的文字。

七、不摹仿古人。

八、不避俗语俗字。

这仍是因为提倡利用白话，而消极的把旧文学的弊病提示出来，指出新文学所应当避免的东西。中国文学经过这番革命，新诗，小说，小品文学，戏剧等才纷纷作建设的尝试。但是，设若我们细细考验这些作品，我们不能说新文学已把这“八不主义”做到；有许多新诗是不用中国典故了，可是，

改用了许多古代希腊罗马神话中的故事与人物，还是用典，不过是换了典故的来源。“言之无物”与“无病呻吟”的作品也还很多，不合文法的文字也比比皆是。这种现象，在文学革命期间，或者是不可避免的；其重要原因，还是因为这个文学革命运动是局部的，是消极的，而没有在“文学是什么”上多多的思虑过。就是有一些讨论到文学本身的，也不过是把西洋现成的学说介绍一下，我们自己并没有很大的批评家出来评判指导，所以到现在伟大的作品还是要期之将来的。

最近有些人主张把“文学革命”变成“革命文学”，以艺术为宣传主义的工具，以文学为革命的武器。这种主张是现代的文艺思潮。它的立脚点是一切唯物，以经济史观决定文学的起源与发展。俄国革命成功了，无产阶级握有政权，正在建设普罗列太里列[①] 的文化。文艺是文化中的一要事，所以该当扫除有产阶级的产物，而打着新旗号为第四阶级宣传。

这种手段并不是新鲜的，因为柏拉图在他的《理想国》中也是想以文艺放在政治之下，而替政治去工作。就是中国的“文以载道”也有这么一点意味，虽然中国人的“道”不是什么具体的政治主义，可是拿文艺为宣传的工具是在态度上相同的。这种办法，不管所宣传的主义是什么和好与不好，多少是叫文艺受损失的。以文学为工具，文艺便成为奴性的；以文艺为奴仆的，文艺也不会真诚的伺候他。亚里士多德是比柏拉图更科学一点，他便以文艺谈文艺；在这一点，谁也承认他战胜了柏拉图。普罗文艺中所宣传的主义也许是很精确

① 即白居易《与元九书》。

的，但是假如它们不能成为文艺，岂非劳而无功？他们费了许多工夫证实文艺是社会的经济的产儿，但这只能以此写一本唯物文学史，和很有兴趣的搜求出原始文艺的起源；对于文学的创造又有什么关系呢？文艺作品的成功与否，在乎它有艺术的价值没有，它内容上的含蕴是次要的。因此，现在我们只听见一片呐喊,还没见到真正血红的普罗文艺作品,那就是说，他们有了题目而没有能交上卷子；因为他们太重视了“普罗”而忘了“文艺”。

第四讲　文学的特质

这一讲本来应称为“什么是文学”。什么是文学？恐怕永远不会得到最后的答案。提出几个文学的特质，和文学中的重要问题，加以讨论，借以得着个较为清楚的概念，为认识与欣赏文学的基础，这较比着是更妥当的办法。这个进程也不是不科学的，因为打算捉住文学的构成原素必须经过逻辑的手段，从比较分析归纳等得到那一切文学作品所必具的条件。这是一个很大的志愿，其中需要的知识恐怕不是任何人在一生中所能集取得满足的；但是，消极的说，我们有“科学的”一词常常在目前，我们至少足以避免以一时代或一民族的文学为解决文学一切问题的钥匙。我们知道，整个文学是生长的活物的观念，也知道当怎样留神去下结论，更知道我们的知识是多么有限；有了这种种的警惕与小心，或者我们的错误是可以更少一点的。文学不是科学，正与宗教美学艺术论一样的有非科学所能解决之点，但是从另一方面看，科学的研究方法本来不是要使文学或宗教等变为科学，而是使它们增多一些更有根据的说明，使我们多一些更清楚的了解。科学的方法并不妨碍我们应用对于美学或宗教学所应有的常识的推理与精神上的经验及体会，研究文学也是如此：文学的欣赏是随着个人的爱好而不同的，但是被欣赏的条件与欣

赏者的心理是可以由科学的方法而发现一些的。

在前两讲中我们看见许多问题，文学中的道德问题，思想问题，形式与内容的问题，诗与散文的问题；和许多文学特质的价值的估定，美的价值，情感的价值，想象的价值等等。这些都是我们必须详细讨论的。但是，在讨论这些之前，我们要问一句，中国文学中有没有忽略了在世界文学里所视为重要的问题？这极为重要，因为不这么设问一下，我们便容易守着一些旧说而自满自足，不再去看那世界文学所共具的条件，因而也就不能公平的评断我们自家的文艺的真价值与成功何在。

中国没有艺术论。这使中国一切艺术吃了很大的亏。自然，艺术论永远不会代艺术解决了一切的问题，但是艺术上的主张与理论，无论是好与坏，总是可以引起对艺术的深厚趣味；足以划分开艺术的领域，从而给予各种艺术以适当的价值；足以为艺术的各枝对美的、道德的等问题作个通体盘算的讨论。柏拉图与亚里士多德的文学理论，在今日看起来，是有许多错误的，可是他们都以艺术为起点来讨论文学。不管他们有多少错误，他们对文学的生长与功能全得到一个更高大更深远的来源与根据；他们看文学不象个飘萍，不是个寄生物，而是独立的一种艺术。以艺术为起点而说文学，就是柏拉图那样轻视艺术也不能不承认荷马的伟大与诗人的须受了神明的启示而后才作得出好文章来。中国没有艺术论，所以文学始终没找着个老家，也没有一些兄弟姐妹来陪伴着。“文以载道”是否合理？没有人能作有根据的驳辩，因为没有艺术论作后盾。文学这样的失去根据地，自然便容易被拉去

作哲学和伦理的奴仆。文学因工具——文字——的关系托身于哲学还算幸事，中国的图画、雕刻与音乐便更可怜，它们只是自生自灭,没有高深透彻的理论与宣传为它们倡导激励。中国的文学、图画、雕刻、音乐往好里说全是足以“见道”,往坏里说都是“雕虫小技”:前者是把艺术完全视为道德的附属物，后者是把它们视为消遣品。

设若以文学为艺术之一枝便怎样呢？文学便会立刻除掉道德的或任何别种不相干的东西的鬼脸而露出它的真面目。文学的真面目是美的，善于表情的，聪明的，眉目口鼻无一处不调和的。这样的一个面目使人恋它爱它赞美它，使人看了还要看，甚至于如颠如狂的在梦中还记念着它。道德的鬼脸是否能使人这样？谁都能知道怎么回答这个问题。

这到了该说文学的特质的时候了，虽然我们还可以继续着指出中国文学中所缺乏的东西，如文学批评，如文学形式与内容的详细讨论，如以美学为观点的文学理论等等，但是这些个的所以缺乏，大概还是因为我们没有“艺术”这个观念。虽然我们有些类似文学评论的文章，可是文学批评没有成为独立的文艺，因为没有艺术这个观念，所以不能想到文学批评的本身应当是创造的文艺呢，还是只管随便的指摘出文学作品一些毛病。形式与内容的关系也是由讨论整个的艺术才能提出，因为在讨论图画雕刻与建筑之美的时候，形式问题是要首先解决的。有了形式问题的讨论，形式与内容的关系自然便出来了。对于美学，中国没有专论，这是没有艺术论的自然结果。但是我们还是先讨论文学的特质吧。

文学是干什么的呢？是为说明什么呢——如说明

“道”—— 还是另有作用？从艺术上看，图画、雕刻、音乐的构成似乎都不能完全离开理智，就是音乐也是要表现一些思想。文学呢，因为工具的关系，是比任何艺术更多一些理智分子的。那么，理智是不是文学的特质呢？不是！从几方面看它不是：㈠假如理智是个文学特质，为什么那无理取闹的《西游记》与喜剧们也算文艺作品呢？为什么那有名的诗，戏剧，小说，大半是说男女相悦之情，而还算最好的文艺呢？㈡讲理的有哲学，说明人生行为的有伦理学，为什么在这两种之外另要文学？假如理智是最要紧的东西；假如文学的责任也在说理，它又与哲学有何区别呢？㈢供给我们知识的自有科学，为什么必须要文学，假如文学的功用是在满足求知的欲望？要回答这些问题，我们不能不说理智不是文学的特质，虽然理智在文学中也是重要的分子。什么东西拦住理智的去路呢？情感。

为什么《西游记》使人爱读，至少是比韩愈的《原道》使人更爱读？因为它使人欣喜—— 使人欣喜是艺术的目的。为何男女相爱的事自最初的民歌直至近代的诗文总是最时兴的题目？因为这个题目足以感动心灵。陆机、袁牧等所主张的对了，判定文艺是该以能否感动为准的。理智不是坏物件，但是理智的分子越多，文学的感动力越少，因为“文学都是要传达力量，凡为发表知识的不是文学”。我们读文艺作品也要思索，但是思索什么？不是由文学所给的那点感动与趣味，而设身处地的思索作品中人物与事实的遭遇吗？假如不是思索这个，文学怎能使我们忽啼忽笑呢？不能使我们哭笑的作品能否算为文学的成功？理智是冷酷的，它会使人清醒，不会

让人沉醉。自然，有些伟大的诗人敢大胆的以诗来谈科学与哲理，象 Lucretius[①] 与但丁。但是我们读诗是否为求知呢？不是。这两位诗人的大胆与能力是可佩服的，但是我们只能佩服他们的能力与胆量，而不能因此就把科学与哲理的讨论作为诗艺的正当的题材。因为我们明知道，就以但丁说吧，《神曲》的伟大决不是因为他敢以科学作材料，而是在乎他能在此以外还有那千古不朽的惊心动魄的心灵的激动；因此，他是比 Lucretius 更伟大的诗人；Lucretius 只是把别人的思想铸成了诗句，这些思想只有一时的价值，没有文学的永久性。我们试看杜甫的《北征》里的“……学母无不为，晓妆随手抹；移时施朱铅，狼藉眉目阔[②]。生还对童稚，似欲忘饥渴；问事竟挽须，谁能即嗔喝……”这里有什么高深的思想？为什么我们还爱读呢？因为其中有点不可磨灭的感情，在唐朝为父的是如此，到如今还是如此。自然，将来的人类果真能把家庭制度完全取消，真能保持社会的平和而使悲剧无由产生，这几句诗也会失了感动的能力。但是世界能否变成那样是个问题，而且无论怎样，这几句总比“衰荣无定在，彼此更共之。邵生瓜田中，宁似东陵时。寒暑有代谢，人道每如兹……”（陶潜）要留传得久远一些，因为杜甫的《北征》是人生的真经验，是带着感情写出的；陶潜的这几句是个哲学家把一段哲理装入诗的形式中，它自然不会使读者的心房跳跃。感情是否永久不变是不敢定的，可是感情是文学的特质

① 卢克莱修（公元前98—公元前55），古罗马哲学家，诗人。

② 据《唐诗别裁集》中杜甫《北征》诗为“狼藉画眉阔”。

是不可移易的，人们读文学为是求感情上的趣味也是万古不变的。我们可以想象到一个不动感情的人类（如Aldous Huxley[①] 在Brave New World[②] 中所形容的），但是不能想象到一个与感情分家的文学；没有感情的文学便是不需要文学的表示，那便是文学该死的日子了。那么，假如有人以为感情不是不变的，而反对感情的永久性之说，他或者可以承认感情是总不能与文艺离婚的吧？

伟大的文艺自然须有伟大的思想和哲理，但是文艺中怎样表现这思想与哲理是比思想与哲理的本身价值还要大得多；设若没有这种限制，文艺便与哲学完全没有分别。怎样的表现是艺术的问题，陈说什么是思想的问题，有高深的思想而不能艺术的表现出来便不能算作文艺作品。反之，没有什么高深的思想，而表现得好，便还算作文艺，这便附带着说明了为什么有些无理取闹的游戏文字可以算作杰作，“幽默”之所以成为文艺的重要分子也因此解决。谈到思想，只有思想便好了；谈到文艺，思想而外还有许多许多东西应当加以思考的：风格，形式，组织，幽默……这些都足以把思想的重要推到次要的地位上去。风格，形式等等的作用是什么？帮助思想的清晰是其中的一点，而大部分还是为使文艺的力量更深厚，更足以打动人心。笔力脆弱的不能打动人心，所以须有一种有力的风格；乱七八糟的一片材料不能引人入胜，所以须有形式与组织。怎样表现便是怎样使人更觉得舒

① 奥尔德斯·赫胥黎（1894—1963），英国小说家。

② 《美好的新世界》。

适，更感到了深厚的情感。这便是 Longinus[1] 所谓的 Sublime[2]，他说："天才的作品不是要说服，而是使人狂悦——或是说使读者忘形。那奇妙之点是不管它在哪里与在何时发现，它总使我们惊讶；它能在那要说服的或悦耳的失败之处得胜；因信服与否大半是我们自己可以作主的，但是对于天才的权威是无法反抗的。天才把它那无可抵御的意志压在我们一切人的头上。"这点能力不是思想所能有的。思想是文艺中的重要东西，但是怎样引导与表现思想是艺术的，是更重要的。

我们读了文学作品可以得到一些知识，不错；但是所得到的是什么知识？当然不是科学所给的知识。文学与别的艺术品一样，是解释人生的。文学家也许是写自己的经历，象杜甫与W－ordsworth[3]，也许是写一种天外飞来的幻想，象那些乌托邦的梦想者，但是无论他们写什么，他们是给人生一种写照与解释。他们写的也许是极平常的事，而在这平凡事实中提到一些人生的意义，这便是他们的哲理，这便是他们给我们的知识。他们的哲理是用带着血肉的人生烘托出来的，他们的知识是以人情人心为起点，所以他们的哲理也许不很深，而且有时候也许受不住科学的分析，但是这点不高深的哲理在具体的表现中能把我们带到天外去，我们到了他们所设的境界中自然能体会出人生的真意义。我们读文艺作品不是为引起一种哲学的驳难，而是随着文人所设下的事实

① 朗吉努斯，古希腊作家。

② 意为崇高的。

③ 威廉·华兹华斯 （1770—1850） 英国诗人。

而体会人生；文人能否把我们引入另一境界，能否给我们一种满意的结局，便是文人的要务。科学家们是分头的研究而后报告他们的获得，文学家是具体的创造一切。因为文学是创造的，所以其中所含的感情是比知识更重要更真切的。知识是个人的事，个人有知识把它发表出就完了，别人接受它与否是别人的事。感情便不止于此了，它至少有三方面：作家的感情，作品中人物的感情，和读者的感情。这三者怎样的运用与调和不是个容易的事。作者自己的感情太多了，作品便失于浮浅或颓丧或过度的浪漫；作品中人物的感情如何，与能引起读者的感情与否，是作者首先要注意的。使人物的感情有圆满适宜的发泄，而后使读者同情于书中人物，这需要艺术的才力与人生的知识。读者于文学作品中所得的知识因此也是关于人生的；这便是文学所以为必要的，而不只是一种消遣品。

以上是讲文学中的感情与思想的问题，其结论是：感情是文学的特质之一；思想与知识是重要的，但不是文学的特质，因为这二者并不专靠文学为它们宣传。

道德的目的是不是文学的特质之一呢？有美在这里等着它。美是不偏不倚，无利害的，因而也就没有道德的标准。美是一切艺术的要素，文学自然不能抛弃了它；有它在这里，道德的目的便无法上前。道德是有所为的，美是超出利害的，这二者的能否调和，似乎还没有这二者谁应作主的问题更为重要，因为有许多很美的作品也含有道德的教训，而我们所要问的是到底道德算不算与美平行的文学特性？

在第二、三两讲中，我们看见许多文人谈论“道”的问

题，有的以“道”为哲学，这在前面已讨论过，不要再说；有的以“道”为实际的道德，如“且所谓文者，务为有补于世而已矣。”我们便由这里讨论起。

我们先引一小段几乎人人熟悉的文字：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯！”这是不是公认的最美妙的一段？可是，这有补于世与否？我们无须等个回答。这已经把“务为有补于世”的“务”字给打下去。那么，象白居易的《折臂翁》（戍边功也），和他那些新乐府（为君为臣为民为物为事而作，不为文而作也），虽都是有道德的目的，可是有些是非常的美丽真挚，又算不算最好的诗艺呢？还有近代的主张为人生而艺术的也是以文艺为一种人生苦痛的呼声，是不是为“有补于世”作证呢？

在回答这个以前，我们再提出反面的问题：不道德的文艺，可是很美，又算不算好的文艺呢？

美即真实，真实即美，是人人知道的。W·Blake[①] 也说：“不揭示出赤裸裸的美，艺术即永不存在。”这是说美须摘了道德的鬼脸。由这个主张看，似乎美与道德不能并立。那主张为艺术而艺术的便完全把道德放在一边。那唯美主义的末流便甚至拿那淫丑的东西当作美的。这样的主张也似乎不承认那有道德的教训而不失为美好的作品，可是我们公平的看来，象白居易的新乐府，纵然不都是，至少也有几首是很好的文艺作品。这怎么办呢？假如我们只说，这个问题要依对艺术的主张而异，便始终不会得个决定的论断，那便与我们

① 威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人、版画家。

的要提出文学特质的原意相背。

主张往往是有成见的，我们似乎没有法子使柏拉图与王尔德的意见调和起来，我们还是从文学作品本身看吧。我们看见过多少作品—— 而且是顶好的作品—— 并没有道德目的；为何它们成为顶好的作品呢？因为它们顶美。再看，有许多作品是有道德的教训的，可是还不失为文艺作品，为什么呢？因为其中仍有美的成份。再看，有些作品没有道德的目的，而不成为文艺品，为什么呢？因为不美，或者是以故意不道德的淫丑当作了美。这三种的例子是人人可以自己去找到的。在这里，我们看清楚了，凡是好的文艺作品必须有美，而不一定有道德的目的。就是那不道德的作品，假如真美，也还不失为文艺的；而且这道德与不道德的判定不是绝对的，有许多一时被禁的文学书后来成了公认的杰作—— 美的价值是比道德的价值更久远的。那有道德教训而不失为文艺作品的东西是因为合了美的条件而存在，正如有的哲学与历史的文字也可以被认为文学：不是因为它们的道理与事实，而是因为它们的文章合了文学的条件。专讲道德而没有美永不会成为文学作品。在文学中，道德须趋就美，美不能俯就道德，美到底是绝对的；道德来向美投降，可以成为文艺，可是也许还不能成为最高的文艺；以白居易说，他的传诵最广的诗恐怕不是那新乐府。自然，文学作品的动机是有种种，也许是美的，也许是道德的，也许是感情的……假如它是个道德的，它必须要设法去迎接美与感情，不然它只好放下它要成为文学作品的志愿。文学的责任是艺术的，这几乎要把道德完全排斥开了。艺术的，是使人忘形的；道德的，立刻使

心灵坠落在尘土上。

“去创造一朵小花是多少世纪的工作。诗的天才是真的人物。”(Blake) 美是文学的特质之一。

文人怎样把他的感情传达出来呢？寡妇夜哭是极悲惨的事，但是只凭这一哭，自然不能成为文学。假如一个文人要代一个寡妇传达出她的悲苦，他应当怎样办呢？

文人怎样将美传达出来呢？

这便须谈到想象了。凡是艺术品，它的构成必不能短了想象。经验与事实是重要的，但是人人有些经验与事实，为什么不都是文人呢？就是讲一个故事或笑话，在那会说话的人口中，便能引起更有力的反应，为什么？因为他的想象力能想到怎样去使听众更注意，怎样给听众一些出其不备的刺激与惊异；这个，往大了说，便是想象的排列法。艺术作品的成功大半仗着这个排列法。艺术家不是只把事实照样描写下来，而是把事实从新排列一回，使一段事实成为一个独立的单位，每一部分必与全体恰好有适当的联属，每一穿插恰好是有助于最后的印象的力量。于此，文学的形式之美便象一朵鲜花：拆开来，每一蕊一瓣也是朵独立的小花；合起来，还是香色俱美的大花。文艺里没有绝对的写实；写实只是与浪漫相对的名词。绝对的写实便是照像，照像不是艺术。文艺作品不论是多么短或多么长，必须成个独立的单位，不是可以随便添减的东西。一首短诗，一出五幕剧，一部长小说，全须费过多少心血去排列得象个完好的东西。作品中的事实也许是出于臆造，也许来自真的经验，但是它的构成必须是想象的。自然，世界上有许多事实可以不用改造便成个很好

的故事；但是这种事实只能给文人一点启示，借这个事实而写成的故事，必不是报纸上的新闻，而是经过想象陶炼的艺术品。这不仅是文艺该有的方法，而且只有这样的文艺才配称为生命的解释者。这就是说，以科学研究人生是部分的，有的研究生理，有的研究社会，有的研究心理；只有文艺是整个的表现，是能采取宇宙间的一些事实而表现出人生至理；除了想象没有第二个方法能使文学做到这一步。以感情说吧，文人听见一个寡妇夜哭，他必须有相当的想象力，他才能替那寡妇伤心；他必须有很大的想象力才能代她作出个极悲苦的故事，或是代她宣传她的哭声到天边地角去；他必须有极大的想象力才能使他的读者读了而同情于这寡妇。

亚里士多德已注意到这一点。他说："一个历史家与一个诗人……的不同处是：一个是说已过去的事实，一个是说或者有过的事实。"拿韵文写历史并不见得就是诗，因为它没有想象；以四六文写小说，如没有想象，还是不算小说。亚里士多德也提到"比喻"的重要，比喻是观念的联合；这便说到文艺中的细节目也需要想象了。文艺作品不但在结构上事实上要有想象，它的一切都需要想象。文艺作品必须有许多许多的极鲜明的图画，对于人，物，风景，都要成为立得起来的图画；因为它是要具体的表现。哪里去寻这么多鲜明的立得起来的图画？文艺是以文字为工具的，就是能寻到一些图画，怎么能用文字表现出呢？非有想象不可了。"想象是永生之物的代表。"一切东西自然的存在着，我们怎能凭空的把它的美妙捉住？文字既非颜色，怎能将自然中的色彩画出来？事实本不都是有趣的，有感力的，我们怎么使它们有趣有感

力？一篇作品是个整个的想象排列，其中的各部分，就是小至一个字或一句话或一个景象，还是想象的描画。最显然的自然是比喻：因为多数的景象是不易直接写出的，所以拿个恰好相合的另一景象把它加重的烘托出；这样，文艺中的图画便都有了鲜明的颜色。《饮中八仙歌》里说："宗之萧洒美少年"，怎样的美呢？"皎如玉树临风前"。这一个以物比人的景象便给那美少年画了一张极简单极生动的像。可是，这种想象还是容易的，而且这在才力微弱一点的文人手里往往只作出一些"试想"，而不能简劲有力的画出。中国的赋里最多这种毛病：用了许多"如"这个，"似"那个，可是不能极有力的描画出。文艺中的想象不限于比喻，凡是有力的描画，不管是直接的或间接的，不管是悲惨的或幽默的，都必是想象的作用。还拿《饮中八仙歌》说吧："饮如长鲸吸百川"固然是夸大的比拟，可是"知章骑马似乘船，眼花落井水底眠"便不仅是观念的联合，以一物喻另一物了，而是给贺知章一个想象的人格与想象的世界；这是杜甫"诗眼"中的感觉。杜甫的所以伟大便在此，因为他不但只用比拟，而是把眼前一切人物景色全放在想象的炉火中炼出些千古不灭的图画："想象是永生之物的代表"。"山雪河冰野萧瑟，青是烽烟白人骨"（《悲青坂》）是何等的阴惨的景象！这自然也许是他的真经验，但是当他身临其地的时候，他所见的未必只是这些，那个地方——和旁的一切的地方一样——并没给他预备好这么两句，而是他把那一切景色，用想象的炮制，锻炼出这么两句来，这两句便是真实，便是永生。"江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿？"（《哀江头》）人人经过那里可以看见闭锁的

宫殿，与那细柳新蒲，但是"为谁绿"这一问，便把静物与静物之间添上一段深挚的感情，引起一些历史上的慨叹。这是想象。只这两句便可以抵得一篇《芜城赋》！

想象，它是文人的心深入于人心、世故、自然，去把真理捉住。他的作品的形式是个想象中炼成的一单位，便是上帝造万物的计划；作品中的各部各节是想象中炼成的花的瓣，水的波；作品中的字句是想象中炼成的鹦鹉的羽彩，晚霞的光色。这便叫作想象的结构，想象的处置，与想象的表现。完成这三步才能成为伟大的文艺作品。

感情与美是文艺的一对翅膀，想象是使它们飞起来的那点能力；文学是必须能飞起的东西。使人欣悦是文学的目的，把人带起来与它一同飞翔才能使人欣喜。感情，美，想象，（结构，处置，表现）是文学的三个特质。

知道了文学特质，便知道怎样认识文学了。文学须有道德的目的与文学是使人欣悦的问题争斗了多少世纪了，到底谁战胜了？看看文学的特质自然会晓得的。文学的批评拿什么作基础？不论是批评一个文艺作品，还是决定一个作家是否有天才，都要拿这些特质作裁判的根本条件。文学的功能是什么？是载道？是教训？是解释人生？拿文学特质来决定，自然会得到妥当的答案的。文学中的问题多得很，从任何方面看都可以引起一些辩论：形式，风格，幽默，思想，结构……都是我们应当注意的，可是讨论这些问题都不能离开文学特质；抽出文艺问题中的一点而去凭空的发议论，便是离天文学而谈文学；文艺是一个，凡是文艺必须与文学特质相合。批评一个作品必须看作者在这作品中完成了文学的目的

没有；建设一个文学理论必须由多少文艺作品找出文学必具的条件，这是认识文学的正路。

要认识或欣赏文艺，必须由文艺本身为起点，因为只有文艺本身是文学特质的真正说明者。文艺的社会背景，作家的历史，都足以帮助我们能更多认识一些作品的价值，但是这并不是最重要的，因为即使没有这一层工作，文艺本身的价值并不减少。设若我们专追求文艺的历史与社会背景，而不看文艺的本身，其危险便足以使人忘了文学而谈些不相干的事。胡适之先生的《红楼梦考》是有价值的，因为它能增加我们对《红楼梦》的欣赏。但是，这只是对于读者而言，至于《红楼梦》本身的价值，它并不因此而增多一些；有些人专从文学眼光读《红楼梦》，他们所得到的未必不比胡适之先生所得到的更多。至于蔡元培先生的《石头记索隐》便是猜谜的工作了，是专由文艺本身所没说到的事去设想；设若文人的心血都花费在制造谜语，文人未免太愚了。文人要说什么便在作品中说出来，说得漂亮与否，美满与否，笔尖带着感情与否，这是我们要注意的。文人美满的说出来他所要说的，便是他的成功；他若缺乏艺术的才干，便不能圆满而动人的说出，便是失败。文学本身是文学特质的唯一的寄存处。

第五讲　文学的创造

柏拉图为追求正义与至善，所以拿社会的所需规定艺术的价值：凡对社会道德有帮助的便是好的，反之就不好。他注意艺术只因艺术能改善公民的品德。艺术不是什么独立的创造，而是摹拟；有许多东西是美丽的，可是绝对的美只有一个。这个绝对的美只能在心中体认，不能用什么代表出来；表现美的东西只是艺术家的摹仿，不是美的本体。因此，艺术的创造是不能有的事。

但是，艺术家怎样摹仿？柏拉图说：

“诗人是个轻而有翼的神物，非到了受了启示，忘了自己的心觉，不能有所发明；非到了这忘形的地步，他是毫无力量，不能说出他的灵咒。”(Ion)[①]

这岂不是说创造时的喜悦使人若疯若痴么？创造家被创造欲逼迫得绕床狂走，或捋掉了吟髭，不是常有的事么？柏拉图设若抱定这个说法，他必不难窥透创造时的心情，而承认创造是生活的动力。W．Blake说：“柏拉图假苏格拉底司之口，说诗人与预言家并不知道或明白他们所写的说的；这

① 见《伊安篇》。参见朱光潜译《文艺对话集》（人民文学出版社，1980年）第8页。

是个不近情理的错误。假如他们不明白，难道比他们低卑的人可以叫作明白的吗？”

但是柏拉图太看重他的哲学：虽然艺术家受了神的启示能忘了自己，但是他只能摹拟那最高最完全最美的一些影子。我们不能佩服这个说法。试看一个野蛮人画一个东西，他自然不会画得很正确，但是他在这不很正确的表现中添上一点东西——他自己对于物的觉得。不论他画得多么不好，他这个图画必定比原照像多着一点东西，照像是机械的，而图画是人对物之特点特质的直觉，或者说“妙悟”；它必不完全是摹仿。画家在纸上表现的东西并不是真东西，画上的苹果不能作食品；它是把心中对苹果的直觉或妙悟画了出来，那个苹果便表现着光，色，形式的美。这个光，色，形式的总合是不是美的整个？是不是创造力的表现？不假借一些东西，艺术家无从表现他的心感；但是东西只能给他一些启示；他的作品是心灵与外物的合一，没有内心的光明，没有艺术化的东西。艺术品并非某事某物的本象，是艺术家使某事某物再生再现；事物的再生再现是超乎本体的，是具体的创造。“使观察放宽门路，检阅人类自中国到秘鲁”（Johnson）。[1] 是的，艺术家是要下观察的工夫。但是艺术如果不只是抄写一切，这里还需要象 Dryden[2] 的批评莎士比亚：“他不要书籍去认识自然；他的内心有，他在那里找到了她。”观察与想象必须是创造进程的两端：“鸡虫得失无了时”是观察来的经验；但是

① 塞缪尔·约翰逊（1709—1784），英国文学评论家、诗人。

② 约翰·德莱顿（1631—1700），英国诗人、剧作家。

“注目寒江倚山阁”（杜甫《缚鸡行》）是诗人的所以为诗人。诗人必须有渗透事物之心的心，然后才能创造出一个有心有血的活世界。谁没见过苹果？为什么单单的爱看画家的那个苹果？看了还要看？因为那个苹果不仅是个果子，而且是个静的世界；苹果之所以为苹果，和人心中的苹果，全表现在那里；它比树上的真苹果还多着一些生命，一些心血。艺术家不只观察事物，而且要深入事物的心中，为事物找出感情，美，与有力的表现来。要不是这么着，我们将永不能明白那“愁心极杨柳，一种乱如丝。”（孟浩然《春怨》）或“平畴交远风，良苗亦怀新。”（陶潜《癸卯岁始春怀古田舍》）或“觉来眄庭前，一鸟花间鸣，借问此何时，春风语流莺。”（李白《春日醉起言志》）到底有什么好处。我们似乎容易理解那“绿树村边合，青山郭外斜。”（孟浩然《过故人庄》）与“寂寥天地暮，心与广川闲。”（王维《登河北城楼作》）因为前者是个简单的写景，后者是个简单的写情。至于那“良苗亦怀新”与“春风语流莺”便不这样简单了，它们是诗人心中的世界，一个幻象中的真实，我们非随着诗人进入他所创造的世界，我们便不易了解他到底说些什么。诗人用他独具的慧眼看见“黄河之水天上来”，或是“黄河如丝天际来”，或是“舞影歌声教渌池，空馀汴水东流海。”（均李白句）假如我们不能明白诗人的伟大磅礴的想象，我们便不是以这些句子为一种夸大之词，便是批评它们不合理。我们容易明白那描写自然与人生的，而文艺不只在乎描写，它还要解释自然与人生；在它解释自然的时候，它必须有个一切全是活着的世界。在这世界里，春风是可以语流莺的，黄河之水是可以自天上

来的。在它解释人生的时候，便能象预言家似的为千秋万代写下一种真理："古时丧乱皆可知，人世悲欢暂相遣。"（杜甫《清明》）

那么，创造和摹拟不是一回事了。

由历史上看，当一派的诗艺或图画固定的成了一派时，它便渐渐由盛而衰，好象等着一个新的运动来替换它似的。为什么？因为创作与自由发展必是并肩而行的；及至文艺成了一派，人们专看形式，专摹仿皮面上一点技巧，这便是文艺寿终之日了。当一派正在兴起之时，它的产品是时代的动力的表现，不仅由时代产生作品，也由作品产生新时代。这样的作品是心的奔驰，思想的远射。到了以摹仿为事的时节，这内心的驰骋几乎完全停止，只由眼与手的灵巧作些假的古物，怎能有生命呢？古典主义之后有浪漫主义，这浪漫主义便恢复了心的自由，打破了形式的拘束。有光荣的文学史就是心灵解放的革命史。心灵自由之期，文艺的进行线便突然高升；形式义法得胜之时，那进行线便渐渐驰缓而低落。这似乎是驳难中国文人的文艺主张了，与柏拉图已无关系。柏位图的摹仿说是为一切艺术而发的，是种哲理，他并没有指给我们怎样去摹仿。中国人有详细的办法："为诗要穷源溯流，先辨诸家之派，如何者为曹刘，何者为沈宋，何者为陶谢……析入毫芒，学焉而得其性之所近。不然，胡引乱窜，必入魔道！"（《燃灯记闻》）这个办法也许是有益于初学的，但以此而设文艺便是个大错误。何者为曹刘，何者为沈宋，是否意在看清他们的时代的思想、问题等等？是否意在看清他们的个性？是否意在看清他们的所长与所短？假如意不在此，便是盲从，

便是把文艺看成死物。不怪有个英人（忘其姓名）说，中国人的悲感，从诗中看，都是一样的：不病也要吃点药，醉了便写几句诗，得不到官作便喝点酒……是的，中国多数写诗的人连感情都是假的，因为他们为摹拟字句而忘了钻入社会的深处，忘了细看看自己的心，怎能有深刻之感呢？“读书破万卷，下笔如有神”是他们的口号；但是他们也许该记得“尽信书则不如无书”吧！

说到这里，我们要问了：到底人们为何要创作呢？回答是简单的：为满足个人。

凡是人必须工作，这不需要多少解释。“不劳无食”的主张只是要把工作的质量变动增减一些而已，其实无论在何种社会组织之下，人总不能甘心闲着的；有闲阶级自有消闲的办法。在工作里，除非纯粹机械的，没有人不想表现他自己的（所谓机械的不必是用机器造物，为金字塔或长城搬运石头的人大概比用机器的工人还苦得多）。凡是经过人手制作的东西，他的个人也必在里面。这种表现力是与生俱来的，是促动人类作事的原力。表现的程度不同，要表现自己是一样的。表现的方法不同，由表现得来的满足是一样。因为这样，所以表现个人的范围并不限于个人。表现力大的人，以个人的表现代作那千千万万人所要表现的；为满足自己，也满足了别人。别人为什么也能觉得满足呢？因为他们也有表现欲，所以因为自己的要表现而能喜爱别人的创作物。人类自有史以来至今日，虽没有很大的进步，可是没有一时不在改变中，因为工作的满足不只是呆板的摹仿。当欧洲在信仰时代中，一个城市要建筑个礼拜堂，于是瓦匠、石匠木匠、雕刻家、画

家、建筑家便全来了，全拿出最好的技能献给上帝。这个教堂便是一时代艺术的代表。一教堂如此，一个社会，一个世界也是如此，个人都须拿出最好的表现，献给生命。不如是，生命便停止，社会便成了一堆死灰。萧伯纳说过：只有母亲生小孩是真正的生产。我们也可以说，只有艺术品是真正的生产。艺术家遇到启示，便好象怀了孕，到时候非生产不可；生产下来虽另一物，可是还有它自己在内；所以艺术品是个性的表现，是美与真理的再生。

创造与摹拟的分别也在这里，创造是被这表现力催促着前进，非到极精不能满足自己。心灵里燃烧着，生命在艺术境域中活着，为要满足自己把宇宙擒在手里，深了还要深，美了还要美，非登峰造极不足消减渴望。摹拟呢，它的满足是有限的，貌似便好，以模范为标准，没有个人的努力；丢失了个人，还能有活气么？《日知录》里说：

“一代之文，沿袭已久，不容人人皆道其语。今且千数百年矣，而犹取古人之陈言一一而摹仿之，以是为诗可乎？故不似则失其所以为诗，似则失其所以为我。李杜之诗所以高出于唐人者，以其未尝不似而未尝似也。”只求似不似，有些留声机片便可成音乐家了。

“所谓作家的生命者，换句话，也就是那人所有的个性、人格。再讲得仔细些，则说是那人的内底经验的总量，就可以吧。”

艺术即：“表现出真的个性，捕捉了自然人生的姿态，将这些在作品上给予生命而写出的。艺术和别的一切的人类活动不同之点，就是在艺术是纯然的个人底的活动。”

这是厨川白村的话，颇足以证明个性与艺术的关系。《饮冰室》里说得好："月上柳梢头，人约黄昏后。"与"杜宇声声不忍闻，欲黄昏，雨打梨花深闭门。"同一黄昏也，而一为欢憨，一为愁惨，其境绝异。……"舳舻千里，旌旗蔽空。酾酒临江，横槊赋诗。"与"浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。"同一江也，同一舟也，同一酒也，而一为雄壮，一为冷落，其境绝异。然则天下岂有物境哉，但有心境而已。

容我打个比喻：假设文学家的心是甲，外物是乙，外物与心的接触所得的印象是丙，怎样具体的写出这印象便是丁。丁不仅是乙的缩影，而是经过甲的认识而先成为丙，然后成为丁——文艺作品。假如没有甲，便一切都不会发生。再具体一点的说，甲是厨子的心，乙是鱼和其他材料，丙是厨子对鱼与其他材料的设计；丁是做好的红烧鱼。鱼与其他材料是固定的，而红烧鱼之成功便全在厨子的怎样设计与烹调。我们看见一尾鱼时，便会想到："鱼我所欲也"；但是我们与鱼之间总是茫然，红烧鱼在我们脑中只是个理想；只有厨子替我们做好，我们才能享受。以粗喻深，文学也是这样，人们全时时刻刻在那里试验着表现，可是终于是等别人作出来我们才恍然觉悟：啊，原来这就是我所要表现而没有办到的那一些。假如我们都能与物直接交通，艺术家便没有用了；艺术家的所以可贵，便是他能把自然与人生的秘密赤裸裸的为我们揭示开。

那么，"只有心境"与艺术为自我表现，是否与文学是生命的解释相合呢？没有冲突。所谓自我表现是艺术的起点，表

现什么自然不会使艺术落了空。人是社会的动物，艺术家也不能离开社会。社会的正义何在？人生的价值何在？艺术家不但是不比别人少一些关切,而是永远站在人类最前面的;他要从社会中取材，那么，我们就可以相信他的心感决不会比常人迟钝，他必会提到常人还未看见的问题，而且会表现大家要嚷而不知怎样嚷出的感情。所谓满足自己不仅是抱着一朵假花落泪，或者是为有闲阶级作几句瞽儿词，而是要替自然与人生作出些有力的解释。偏巧社会永远是不完全的，人生永远是离不开苦恼的，这便使文人时时刻刻的问人生是什么？这样，他不由得便成了预言家。文学是时代的呼声，正因为文人是要满足自己；一个不看社会，不看自然，而专作些有韵的句子或平稳的故事的人，根本不是文人；他所得的满足正如一个不会唱而哼哼的人;哼哼不会使他成个唱家。所谓个性的表现不是把个人一些细小的经验或低卑的感情写出来便算文学作品。个性的表现是指着创造说的。个人对自然与人生怎样的感觉，个人怎样写作，这是个性的表现。没有一个伟大的文人不是自我表现的，也没有一个伟大的文人不是自我而打动千万人的热情的。创造是最纯洁高尚的自我活动，自我辏射出的光，能把社会上无谓的纷乱，无意识的生活，都比得太藐小了，太污浊了，从而社会才能认识了自己，才有社会的自觉。创造欲是在社会的血脉里紧张着；它是社会上永生的唯一的心房。艺术的心是不会死的，它在什么时代与社会，便替什么时代与社会说话；文学革命也好，革命文学也好，没有这颗心总不会有文艺。

培养这颗心的条件太多了；我们应先有培养这颗心的志

愿。为满足你自己，你便可以冲破四围的黑暗，象上帝似的为自然与人生放些光明。

“红波翻屋春风起，先生默坐春风里，浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李。”（苏轼《独觉》）

第六讲 文学的起源

有三种人喜欢讨论文学的起源：㈠ 研究院的学者，㈡ 历史家，㈢ 艺术论的作者。

㈠ 研究院的学者对于研究文学的起源及衍变，是比要明白或欣赏文艺更关切的。解剖与分析是他们的手段，统计与报告是他们的成绩；艺术之神当然是不住在研究院里的。

㈡ 历史家的态度是拿一切当作史料看的，正好象昆虫学家拿一切昆虫，无论多么美或多么丑，都看成一些拉丁学名。历史家一听到“文学”一词，便立刻去读文学史，然后一直的上溯文字的起源，以便给文学找出个严整固定的系统。

㈢ 作艺术论的人必须找出历史上的根据为自家理论作证。文学是干什么的？是他所要回答的。为回答这个，他便要从原始的艺术中找出艺术的作用，从历史上找出艺术革命的因果；他必须是科学的，不然他自己的脚步便立不稳。

这三种人的态度是一样的，虽然他们所讨论的范围是不同样的大。他们都想用科学的态度去研究文学，这是他们的好处。可是他们也想把研究的结果作得象统计表一样的固定，这是他们的错误。文学根本是一种有生命的东西，是随时生长的。用科学方法研究它正是要合理的证明出它怎么生长，而不是要在这样证明了以后便不许它再继续生长。把文学看成

科学便是不科学的，因为文学不是个一成不变的死物；况且就是科学也是时时在那里生长改进。只捉住一些由科学方法所得来的文学起源的事实而去说文学,往往发生许多的错误。柏拉图的艺术理论是不对的,自然这可以归罪于他的方法,因为他的理论是基于玄学的而不是科学的。我们也可以同样的原谅或处罚托尔斯泰。但是，近代的以科学方法制造的艺术论，又是否足以为艺术解决一切呢？需要是艺术的要素，这足以证实艺术的普遍性。是的，我们承认这比柏拉图、托尔斯泰都更切实得多了。为什么需要是艺术的要素呢？因为原始的艺术都是有实用的。这在近代的人学民俗学中可以得到多少多少证据。野蛮人的跳舞是打猎的练习，歌唱是为媚神，短诗是为死者祈祷，雕刻刀柄木棍是为慑服敌人，彩画门外的标杆是为恐吓禽兽，……都很有理。但是拿这个原始人类的实用艺术解说今日的艺术，是不是跳得太远呢？是的，今日的艺术太颓败了，我们须要重新捉住"实用"，使一切艺术恢复了它们的本色，使它们成为与生命有确切的关系的。但是，今日的社会是否原始的社会？今日的跳舞是否与初民的跳舞有一样的作用？假如今日的跳舞是为有闲阶级预备的,因而失了跳舞的真意，那么，将来人人成为无闲阶级的，又将怎办呢？是不是恢复古代跳舞？

说到这里，我们看出来这种以艺术的起源说明艺术的错误。他们只顾找材料证实艺术的作用，而忘了推求艺术中所具的条件，所以他们的研究材料与结论相距的太远。初民的装饰，跳舞，音乐，确是有实用的目的，人学等所搜集的事实是难以推翻的，但是，初民的装饰，跳舞，音乐，是否也

有美与感情在其中呢？假如没有这两要素，初民的艺术是否可以再进一步而扩大感情与美的表现呢？今日的交际舞确是既失了社会的作用，又没有美之可言，可是那艺术的跳舞不是非常的美么？这种跳舞不是要表现一点意义么？而且这点意义决不是初民所能了解的么？这样看，这种舞的存在是因为它美，设若需要是艺术的要素，必是因为艺术中美的力量而然；不然，今日的社会既不需要人人打猎，人人作武士，便用不着由练习打猎打仗而起的跳舞。古代的史诗是要由歌者唱诵的，抒情诗是要合着音乐歌唱的，这在古代社会组织之下是必要的。可是近代的诗只是供人们读诵的，因为今日的社会与古代的不同了。社会组织改变了，而诗仍是一种需要，因为人们需要诗中的感情与美；设若一定说这是因为文学的起源是实用的，所以人们需要诗艺，难道近代的人不听着歌者唱读史诗，不随着音乐歌唱抒情寺，便完全不需要诗艺了么？总之，需要是艺术的要素真是有意思的话，但是需要须随着社会进化而变其内容；不然，那便似乎说只有初民实用的艺术算艺术，而后代的一切艺术作品，便不及格了。真理，美，想象，情感，由这几种所来的需要必是最有力的条件；不然，我们便没法子理解为什么孔子闻《韶》就三月不知肉味，因为孔子既不是野蛮人，又不是犯了胃病。

文学的起源确是个有趣味的追讨，但是它的价值只在乎说明文学的起源，以它为说明文艺的根据是有危险的。社会的进化往往使一事的发展失去了它原来的意义，以穿衣服说吧，最古的时候人们必是因为寒冷而穿衣服。但是到了后代，不论天气是寒是暑，人们总要穿着点衣服了。这一部分是道

德的需要，一部分是美的需要。道德的部分是可以打倒的；可是，在打倒羞耻的时代，人们在暑日还穿衣与否呢？或者因为要打倒羞耻，人们才越发穿得更讲究更美丽。筋肉与曲线美是有诱惑力的，但人人不能长得那么好看；即使人人发达得美满，皮肤到底没有各种颜色，打算要花枝招展还要布帛的光彩与颜色，况且衣服的构造足以使体格之美更多一些飘洒与苗条。那么，穿衣服的出于实用上的需要可以推翻，而为增加美感是使在打倒羞耻时期还讲究穿衣服的根本条件。把这比喻扩大，我们可以想出多少美在人生中的重要，可以想出为什么有许多艺术已失其原始的作用而仍继续存在着。这样推想，我们才会悟透艺术的所以是永生的。艺术的起源出于实际的需要只能说明原始社会物质上的所需，不能圆满的解说后代的在精神上非有艺术不可。假如原始人民因实用而唱歌，画图，雕刻，跳舞，他们在唱歌与画图时能不能完全没有感情与审美的作用？假如他们也有感情与爱好的作用，后代艺术的发展便有了路径可遵。反之，社会已不是渔猎的社会，为什么还要这些东西呢？我们可以找出许多证据证明出农村间的演剧，跳舞，是古代的遗风。但是这些历史的证明只足以满足理智上的追求，不足以说明为什么农民们一定要守着这些古代遗风。他们去演剧与跳舞的时候或者不先读一本民俗学，以便明白其中的历史，而是要演剧，要跳舞，因为这些给他们一些享受。

因原始艺术是实用的，所以需要是艺术的要素。这是近代由科学的方法而得到的新理论。这确比以前的摹仿说，游戏冲动说等高明了许多。摹仿说的不妥在第五讲里已谈过一

些，不用再说。游戏冲动说也可以简单的借用一段话来推翻：

“艺术是游戏以上的一种东西。游戏的目的，在活力的过剩费了时，或其游戏底本能终结了时的遂行时，即被达到。然而艺术的机能，却不仅以其制作的动作为限。正当意味的艺术，不论怎样的表现及形式，在一种东西已经造成，及一种东西已经失却其形式之后，也都残存着。在事实上，有一种形式，如跳舞，演技的效果，是同时被创造出，同时被破坏的。然而其效果，却永远残存在那跳舞者努力的旋律之中，那跳舞的观客的记忆之中。……所以，把那为艺术品的特色的美、旋律等的艺术底性质，解释为游戏冲动的结果，是很不妥的。”（希伦，引自章锡琛译本间久雄的《文学概论》）

艺术是要创造的，所以摹仿说立不住。游戏冲动说又把艺术看成了消遣品。只有因实用而证明艺术出于人类的需要，艺术的普遍性才立得牢。但是这只是就艺术的起源而言，拿这个理论作艺术论的基石而谈艺术便生了时代的错误。艺术是生命的必需品，而生命不只限于物质的。莎士比亚与歌德并不给我们什么物质的帮助，而主张艺术出于实用的人也还要赞美这两个文豪的作品，因他们的作品能叫生命丰满，虽然它并不赠给我们一些可捉摸到的东西。有了科学的文学起源说，我们便明白了文学起源的究竟；没有文学起源说，文学的价值依然是那么大；人类的价值并不因证明了人类祖先是猴子而减少，或人们应仍都变成猴子。

与文学起源论有同样弊病的，是以现代的文学趋向否认过去文艺的价值，前者是由始而终的，后者是由终而始的下笼统的评断，其弊病都是想证实文艺构成的物质部分，以便

说明文学的发展是唯物的。可惜，文学的成形并不这样简单。无论谁费些时间都可以从历史上找出些材料来证明某书与某写家的历史与社会背景，作我们唯物论的根据；但是，谁能肯定的说清楚一本书的所以成功，或一写家的所以是个天才？时代与社会背景可以说明一些书中的思想与感情，传记与家族可以说明一些写家的性格与嗜好，这是研究文学应当注意的事。但是，一书的艺术的结构与想象的处置是应当由艺术的立场去看呢？还是由历史上去搜寻？天才之所以为天才，是由他的作品中所含的艺术成分而定呢，还是由研究他的家谱而定？由历史上能找出一些文艺结构与形式的所以成形，由作家个人历史能找出一些习性与遗传，不错，但这只是一小部分，不足以明白作品与作家的一切。我们一点也不反对主张唯物观者的从物质上搜求证据，正如我们不反对那追寻文艺起源的人；可是我们须小心一些，不要上了他们的欺骗，我们准知道文学的认识不只限于证实了文艺的时代与社会背景，我们准知道印象的批评与欣赏的批评等也是认识文学的路子。况且，思想，感情，甚至于审美，都可以由时代与社会而证实一些它们的所以如此如彼；对于解释自然怕就难以找时代与社会的关系吧？谁能证实了“及时小雨放桐叶，无赖余寒开栋花。”（陆游）的历史与社会背景呢？设若只说这一定不会在戈壁沙漠里作的，便太近于打诨逗笑。诗文里这样解释自然的地方是很多的，而且是文艺中的最精采处。难道我们不应当注意它们吗？

诗歌是最初的文学，在有文字以前便有了诗歌。最初的诗歌，与故事一样，是民众共同的作品，没有私人著作权。关

于艺术的各枝是由诗歌衍变出来的，以后在讲“文学形式”时再说。

第七讲　文学的风格

按着创造的兴趣说，有一篇文章便有一个形式，因为内容与形式本是在创造者心中联成的“一个”。姜白石《诗说》云：“载始末曰引，体如行书曰行，放情曰歌，兼之曰歌行[①]。悲如蛩螿曰吟，通乎俚俗曰谣，委曲尽情曰曲。”这是以实质和形式并提，较比专从形式方面区分种类的妥当一些。但是，如依着这些例子再去细分，文学作品的形式恐怕要无穷无尽了。

可是，从另一方面看，文学作品确有形式可寻：抒情诗的形式如此，史诗的形式如彼，五言律诗是这样，七言绝句是那样。一个作者的一首七绝，从精神上说，自是他独有的七绝，因为世界上不会再有与这完全相同的一首。但从形式上看，他这首七绝，也和别人的一样，是四句，每句有七个字。苏东坡的七绝里有个苏东坡存在；同时，他这首七绝的字数平仄等正和陆放翁的一样。那么，我们到底怎样看文学的形式呢？顶好这样办：把个人所具的风格，和普通的形式，分开来说。现在先讲风格，下一讲讨论形式。

风格是什么呢？在《文心雕龙·体性篇》里有这么几句：

① “兼之曰歌行”，原文有此句，本书引文无，校注者补。

“夫情动而言形，理发而文见；盖沿隐以至显，因内而符外者也。然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑；并情性所铄，陶染所凝，是以笔区云谲，文苑波诡者矣。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习：各师成心，其异如面。若总其归涂，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”

这里，在“各师成心，其异如面”等句里，似乎已经埋藏着“人是风格”的意味；在所举的“八体”里，似乎又难离开这个意旨，而说风格是有一定的了。那还不如简单的用“人是风格”一语来回答风格是什么的较为简妥了。风格便是人格的表现，无论在什么文学形式之下，这点人格是与文艺分不开的。

佛郎士（Anatole France）[①]说：“每一个小说，严格的说，都是作家的自传。”（The adventure of the Soul）[②]我们读一本好小说时，我们不但觉得其中人物是活泼泼的，还看得出在他们背后有个写家。读了《红楼梦》和《儿女英雄传》，就可以看出那两个作家的人格是多么不一样。正如胡适先生所说：“曹雪芹写的是他的家庭的影子；文铁仙写的是他的家庭的反面。”和“《儿女英雄传》的作者自己，正是《儒林外史》要刻画形容的人物；而《儿女英雄传》的大部分真可叫作一部不自觉的《儒林外史》。”这种有意或无意的显现自己

① 即阿纳托尔·法朗士（1844—1924），法国作家、文艺评论家。

② 《心灵的探险》。

是自然而然的，因为文学是自我的表现，他无论是说什么，他不能把他的人格放在作品外边。凡当我们说：这篇文章和某篇一样的时候，我们便是读了篇没有个性的作品，它只能和某篇相似，不会独立。叔本华说："风格是心的形态，它为个性的，且较妥于为面貌的索隐。去摹拟别人的风格如戴假面具，无论怎样好，不久即引起厌恶，因它是没生命的；所以最丑的'活'脸且优于此。"（on Style）[①] 这个即使丑陋（自要有生气），也比死而美的好一点的东西，是不会叫修辞与义法所拘束住的；它是一个写家怎样看，怎样感觉，怎样道出的实在力量。客观的描写是应有的手段：只写书中人物的性格与行为，而作家始终不露面。但是这个描写手段，仍不能妨碍作家的表现自己。所谓个性的表现本来是指创造而言，并不在乎写家在作品中露面与否，也不在乎他在作品中发表了什么意见与议论与否。作品中的人物是作家的创造物，他给予他们一切，这便不能不也表现着他自己。有人不大承认文艺作品都是写家自己的经验的叙述，因为据他们看，写家的想象是比经验更大的。但是这并没有什么重要；写述自家经验也好，写述自家想象也好，他怎样写出是首要的事，怎样的写出是个人的事，是风格的所由来。

美国的褒劳（John Burroughs）[②] 说："在纯正的文学，我们的兴味，常在于作者其人——其人的性质，人格，见解——这是真理。我们有时以为我们的兴味在他的材料也说不定。然

① 《论风格》。

② 约翰·伯罗斯（1837—1921），美国科学家、作家。

而真正的文学者所以能够使任何材料成为对于我们有兴趣的东西，是靠了他的处理法，即注入那处理法里面的他的人格底要素。我们只埋头在那材料——即其中的事实、讨论、报告——里面是决不能获得严格的意味的文学的。文学所以为文学，并不在于作者所以告诉我们的东西，乃在于作者怎样告诉我们的告诉法。换一句话，是在于作者注入那作品里面的独自的性质或魔力到若干的程度；这个他的独自的性质或魔力，是他自己的灵的赐物，不能从作品离开的一种东西，是象鸟羽的光泽、花瓣的纹理一般的根本的一种东西。蜜蜂从花里所得来的，并不是蜜，只是一种甜汁；蜜蜂必须把它自己的少量的分泌物即所谓蚁酸者注入在这甜汁里。就是把这单是甜的汁改造为蜜的，是蜜蜂的特殊的人格底寄予。在文学者作品里面的日常生活的事实和经验，也是被用了与这同样的方法改变而且高尚化的。”（依章锡琛译文，见章译本间久雄《文学概论》第一编第四章）

“怎样告诉”便是风格的特点。这怎样告诉并不仅是字面上的，而是怎样思想的结果；就是作者的全部人格伏在里面。那古典派的写家总是选择高尚的材料，用整洁调和的手段去写述。那自然派的便从任何事物中取材，无贵无贱，一视同仁。可是，这不同的手段的成功与否，全凭写家自己的人格怎样去催动他所用的材料：使高贵的，或平凡的人物事实能成为不朽的，是作者个人的本领，是个人人格的表现。他们的社会时代哲学尽可充分不同，可是他们的成功与否要看他们是否能艺术的自己表现；换句话说：无论他们的社会时代哲学怎样不同，他们的表现能力必是由这“怎样告诉”而定。

这样，我们颇可以从风格上判定什么是文学，什么不是文学。比如我们读报纸上的新闻吧，我们看不出记者的人格来，而只注意于事实的真确与否，因为记者的责任是真诚的报告，不容他自由运用他的想象—— 自然，有许多好的报纸对于文章的好坏也是注意的。反之，我们读—— 就说杜甫的诗吧，我们于那风景人物之外，不由的想到杜甫的人格。他的人格，说也玄妙，在字句之间随时发现，好象一字一句莫非杜甫心中的一动一颤。那“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”的下面还伏着个“无边”、“不尽”的诗人的心。那森严广大的景物，是那伟大心灵的外展；有这伟大的心，才有这伟大的景物之觉得，才有这伟大的笔调。心，那么，是不可少的；独自在自然中采取权料，采来之后，慢慢修正，从字面到心觉，从心觉到字面；所以写出来的是文字，也是灵魂。这就是 Longinus 所谓“文学中的思想与言语是多为互相环抱的。”(De Sublimitate 30.1.[1]) 也就是所谓言语为灵魂的化身之意。

据 Croce[2] 的哲学：艺术无非是直觉，或者说是印象的发表。心是老在那里构成直觉，经精神促迫它，它便变成艺术。这个论调虽有些偏于玄学的，可是却足以说明艺术以心灵为原动力，及个人风格之所以为独立不倚的。因为天才与个性的不同，表现的力量与方向也便不同，所以象刘勰所说：“贾生俊发，故文洁而休清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沈

① 《论崇高》第 30 章第 1 页。

② 本内德托·克罗齐 (1866—1952)，意大利哲学家、美学家。

寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博……”（《文心雕龙·体性篇》）自有一些道理。那浪漫派作品与自然派作品，也是心的倾向不同，因而手段也就有别。偏于理想的，他的心灵每向上飞，自然显出浪漫；偏于求实的，他的心灵每向下看，作品自然是写实的。以柏拉图、亚里士多德为代表的两种人——好理想的及求实的——恐怕是自有人类以来，直至人类灭毁之日，永远是对面立着，谁也不佩服谁的吧？那么，因为写家的个性不同，写品也就永远不会有什么正统异派之别吧？

风格，或者有许多人这么想，不过是文学上的修饰，精细的表现而已。其实不是：风格是以个性为出发点，不仅是文字技巧上的那点小巧。不错，有人是主张“美的是艰苦的”，象Flaube-rt[①]的：“无论你要说什么一件事，那里只有一个名词去代表它，只有一个动词去活动它，只有一个形容词去限制它。最重要的是找这个名词，这个动词，这个形容词，直到找着为止，而且这找到的是比别的一切都满意的。”但是，这决不是说：去掀开字典由头至尾去找一遍，而是那文人心灵的运用，把最好的思想用最好的言语传达出来。设若有两个文人同时对同一事物作这样的工作，他们所找到的也许完全不相同吧？普通的事物本来有普通的字代表，可是文学家由他自己的心灵，把文字另炼造一番，这普通的字便也有了文学的气味。言语的本身并不能够有力量，活泼，正确；而是要待文学家给它这些个好处的构成力。那“山高月

① 居斯塔夫·福楼拜（1821—1880），法国小说家。

小，水落石出”原是八个极普通的字，可是作成多么伟大的一幅图画！只有能觉得这简素而伟大之美的苏东坡才能这样写出，不是个个人都能办到的。那构思十稔而作成《三都赋》的左太冲，恐怕只是苦心搜求字眼，而心中实无所有吧？看他的“树则有木兰梫桂杞櫹桐椶枒楔枞”等等，字是找了不少，可是到底能给我们一个美好的图画，象“山高月小，水落石出”那样的美妙吗？这砌墙似的堆字，不能产生出活文学来，足以反证出风格不只是以修辞为能事的。那么，风格是什么呢？我们看瑞得（Herbert Read）[①]怎么说：

“一切修辞的技术都是个人的，它们基于写家的特异的本能与心性的习惯。”他又说：“一个惯语是个人所特有的，正如言语中之惯语是某种言语所特有的。正如一言语之惯语不能译成别种言语之惯语而无损于本意，一写家的惯语亦然，也是他个人所有的，不能被别个写家所抄袭或偷取去的。”（English ProseStyle）[②]这里所谓的惯语，就是写家个人所爱用的言语；人与人的感情不同，思路不同，所以每人都有他自己的一种言语。这几句话更能把风格之所以为特异的说得清楚一些。

说到这里，我们要问：风格到底应当怎样才算好呢？我们已看到刘勰所提出的八条：典雅，远奥，精约，显附，繁缛，壮丽，新奇，轻靡。除了对“轻靡”他说：“浮文弱植，缥渺附俗者也。”似乎是要不得的，其余的七条都是可取的。

---

① 赫伯特·里德（1893—1968），英国诗人、文艺批评家。

② 《英国散文风格》。

但是这可取的七种就足以包括一切吗？不能！就是司空图的《二十四诗品》恐怕也还没有把诗的风格说尽吧？那么，我们应当怎样认识风格？怎样分析它？怎样得个标准的风格呢？请不要费这个事吧！给风格立标准，便根本与“人是风格”相反；因为“各师成心，其异若面”是不容有一种标准风格的。我们只能说文章有风格，或没有风格，这是绝对的，不是相对的。有风格的是文学，没有风格的不成文学，“风格都是降服读者的唯一工具”。一个写家的人格是自己的，他的时代社会等也是他自己的，他的风格只能被我们觉到与欣赏，而是不能与别人比较的，所以汪师韩的《诗学纂闻》里说：“一人有一人之诗，一时有一时之诗，故诵其诗可以知其人论其世也。”这样，以古人的风格特点为我们摹拟的便利，是丢失了个人，同时也忘了历史的观念。曹丕说过：“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检；至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”（《典论·论文》）风格也是如此：虽有父兄，不能以移子弟。

风格从何处得来呢？在前面引的一段里，刘勰提出才，气，学，习四项。对于“才”呢，我们没有什么可说的，因为文学家必须有才；才的不同，所以作品的风格也不一样。关于“气”呢，刘勰说：“气以实志，志以定言；吐纳英华，莫非情性。”（《文心雕龙·体性篇》）这似乎是指“气质”而言。气质不同，风格便成为独有的，特异的，正与瑞得所说的相合。至于“习”，也与气质差不多，不过气质是自内而外的，习是由外而内的，二者的作用是相同的。对于“学”，我们应当讨论一下。

“学”是没人反对的；但是“学”是否有关于风格呢？莎士比亚是没有什么学问的，而有极好的风格；但丁是很有学问的，也有风格；Saintsbury[①] 是很有学问的，而没有风格。这样的例子还有许多，叫我们怎样决定这问题呢？这里，我们应该把“学”字分析一下：第一，“学”解作“学问”；第二，“学”是学习的意思。对于第一个解释，我们已提出莎士比亚与但丁等为例，是个不好解决的问题。我们再进一步把这个再分为两层：“学问”与学文学的关系，和学问与风格的关系。我们对这两层先引几句话来看看，在《师友诗传录》里有这么一段，郎廷槐问：

“问作诗，学力与性情，必兼具而后愉快。愚意以为学力深，始能见性情；若不多读书，多贯穿，而遽言性情，则开后学油腔滑调，信口成章之恶习矣。近时风气颓波，惟夫子一言，以为砥柱。”

王阮亭答：

“司空表圣云：不著一字，尽得风流，此性情之说也。杨子云云：读千赋则能赋。此学问之说也。二者相辅而行，不可偏废。若无性情而侈言学问，则昔人有讥点鬼簿、獭祭鱼者矣。学力深，始能见性情，此一语是造微破的之论。”

张历友答：

“严羽《沧浪》有云：‘诗有别才，非关学也。诗有别趣，非关理也。’此得于先天者，才性也。‘读书破万卷，下笔如有神’，‘贯穿百万众，出入由咫尺’，此得于后天者，学力也。

① 圣茨伯里 (1845—1933)，英国文学史家、文艺批评家。

非才无以广学，非学无以运才；两者均不可废……”

他们的主张都是才与学要兼备。他们为何要“学”?是要会作诗作赋。可是，会作诗作赋与诗赋中有风格没有是两件事。会作诗赋的人很多，而有风格的并不多见。中国自古至今有许多文人没有把这个弄清，他们往往以为作成有韵有律的东西便可以算作诗，殊不知这样的诗与“创作”的意思还离得很远很远。因为他们没明白了这一点，所以他们作诗作文必要学问，为是叫他们多知道多记得一些古的东西，好叫他们的作品显着典雅。这种预备对于学文学是很要紧的，但是一个明白文学的人未必能成个文艺创作家。学问是给我们知识的，风格是自己的表现。自然，有了学问能影响于风格；但这种影响是好是坏，还是个问题。据亚里士多德看，文学的用语应该自然，他说：“那自然的能引人入胜，那雕饰的不能这样。……尤瑞皮地司首开此风：从普通言语中选择字句，而使技术巧妙的藏伏其中。”(Rhetoric, III. ii. 5—6[①]) 但是，一个有学问的人往往不能自已的要显露他的学识；而这显露学识不但不足帮助他的文章，反足以破坏自然的美好；这在许多文章中是可以见到的。“读书破万卷，下笔如有神”是中国文人最喜引用的；这里实在埋伏着“作文即是摹古”的危险；说到风格，反是“诗有别才，非关学也”近乎真理。

至于“学力深始能见性情”更是与事实不合。我们就拿《诗经》中的“风”说吧，有许多是具深厚感情的，而它们原是里巷之歌，无关学问。再看文人的杰作，差不多越是好文

① 《修辞学》第3章第2节第5—6段。

章，它的能力越是诉诸感情的。我们试随手翻开杜甫、白居易和其他大诗人的集子便可证明感情是感情，学力是学力，二者是不大有关系的。自然，我们若把性情解作“习好”，学力深了，习好也能随着变一些，如文人的好书籍与古玩等，这是不错的。但是这高雅的习好能否影响个人的风格，是不容易决定的。如果这个习好真能影响于风格，使文人力求古雅远奥，这未必能使风格更好一点，因为古雅远奥有时是很有碍于文字的感诉力的。

我们现在说“学”是“学习”的意思这一层。风格是不可学而能的，前面已经说过。“学习”是摹仿，自然是使不得的。在这里，“学习”至多是象姬本（Edward Gibbon）[①]所说的：“著者的风格须是他的心之形象，但是言语的选择与应用是实习的结果。”（Autobiography）[②]这是说风格是独有的，但在技术上也需要些练习。这是我们可以承认的，我们从许多的作家的作品全体上看，可以找出他幼年时代的作品是不老到，不能自成一家，及至有了相当训练之后，才掷弃这种练习簿上的东西而露出自家的真面目。这是文学修养上的一个步骤，而不是永远追随别人的意思。曾国藩的“以脱胎之法教初学，以不蹈袭教成人。”正是这个意思。不过，我们应更加上一句：这样的学习，能否得到一种风格，还是不能决定的。

现在我们可以作个结论：风格的有无是绝对的。风格是

---

① 现通译为爱德华·吉本（1737—1794），英国历史学家。

② 《自传》。

个性——包括天才与习性——的表现。风格是不能由摹仿而致的，但是练习是应有的工夫。

我们引唐顺之几句话作个结束：

“今有两人：其一人心地超然，所谓具千古只眼人也；即使未尝操纸笔呻吟学为文章，但直据胸臆，信手写出，如写家书，虽或疏卤，然绝无烟火酸馅习气，便是宇宙间一样绝好文字。其一人，犹然尘中人也，虽其专文学为文章，其于所谓绳墨布置，则尽是矣；然翻来覆去，不过是这几句婆子舌头语，索其所谓真精神，与千古不可磨灭之见，绝无有也；则文虽工而不免为下格。此文章本色也。即如以诗为喻：陶彭泽未尝较声律，雕句文，但信手写出，便是宇宙间第一等好诗。何则？其本色高也。自有诗以来，其较声律，雕句文，用心最苦而立说最严者，无如沈约，苦却一生精力，使人读其诗，只见其捆缚龌龊，满卷累牍竟不曾道出一两句好话。何则？其本色卑也。”（《与茅鹿门论文书》）[1]

[1] 《荆川先生文集》中标题为《答茅鹿门知县》。

第八讲　诗与散文的分别

“……诏高力士潜搜外宫，得弘农杨元琰女于寿邸，即笄矣，鬓发腻理，纤秾中度，举止闲冶，如汉武帝李夫人。别疏汤泉，诏赐澡莹。既出水，体弱力微，若不任罗绮！光彩焕发，转动照人。上甚悦。进见之日，奏《霓裳羽衣》以导之……”

“汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时……”

“想当初，庆皇唐，太平天下，访丽色，把蛾眉选刷。有佳人，生长在弘农杨氏家，深闺内，端的玉无瑕。那君王一见了，欢无那！把钿盒金钗亲纳，评拔作昭阳第一花。”

上列的三段：第一段是《长恨歌传》的一部分，第二段是《长恨歌》的首段，第三段是《长生殿》中《弹词》的第三转。这三段全是描写杨贵妃入选的事，事实上没有多少出入。可是，无论谁读了这三段，便觉得出：第一段与后两段有些不同。这点不同的地方好象只能觉得，而不易简当的说出所以然来。以事实说，同是一件事。以文字说，都是用心之作，都用着些妙丽的字眼。可是，说也奇怪，读了它们之

后，总觉得出那些“不同”的存在。到底是怎么一回事呢？为回答这个，我们不能不搬出一个带玄幻色彩的词——“律动”。

我们往往用“余音绕梁，三日不绝”来作形容。这个“绕梁三日不绝”的“余音”从何而来呢？自然，牛马的吼叫决不会有这个余音；它一定是好音乐与歌唱的。这余音是真的呢，还是心境一种现象呢？一定是心象。为什么好的音乐或歌唱能给人这种心象呢？律动！律动好象小石击水所起的波颤，石虽入水，而波颤不已。这点波颤在心中荡漾着，便足使人沈醉，三月不知肉味。音乐如是，跳舞也如是。跳过之后，心中还被那肢体的律动催促着兴奋。手脚虽已停止运动，可是那律动的余波还在心中动作。

广泛着说，宇宙间一切有规则的激动，那就是说有一定的时间的间隔，都是律动。象波纹的递进，唧唧的虫鸣，都是有规律的，故而都带着些催眠的力量。从文学上说，律动便是文字间的时间律转，好象音乐似的，有一定的抑扬顿挫，所以人们说音乐和诗词是时间的艺术，便是这个道理。音乐是完全以音的调和与时间的间隔为主。诗词是以文字的平仄长短来调配，虽没有乐器辅助，而所得的结果正与音乐相似。所不同者，诗词在这音乐的律动之内，还有文字的意义可寻，不象音乐那样完全以音节感诉。所以，巧妙着一点说，诗词是奏着音乐的哲学。

明白了律动是什么，我们可以重新去念上边所引的三段；念完，便可以明白为什么第一段与后两段不同。它们的不同不在乎事实的描述，是在律动不一样。至于文字呢，第一段

里的“纤秾中度，举止闲冶”与“光彩焕发，转动照人”也都是很漂亮的，单独的念起来，也很有些声调。可是读过之后，再读第二段，便觉出精粗不同，而明明的认出一个是散文，一个是诗。那么，我们可以说，散文与诗之分，就在乎文字的摆列整齐与否吗？不然。试看第三段，文字的排列比第一段更不规则，可是读起来（唱起来便更好了），也显然的比第一段好听。为说明这一点，我们且借几句话看一看：

Arthur Symons[①] 说：Coleridge[②] 这样规定：散文是“有美好排列的文字”，诗是“顶好的文字有顶好的排列”。但是，这并不能说明为什么散文不可以是顶好的文字有顶好的排列。只有律动，一定而再现的律动，可以分别散文与诗。……散文，在粗具形体之期，只是一种记录下来的言语；但是，因为一个人终身用散文说话而或不自觉，所以那自觉的诗体（就是：言语简变为有规则的，并且成为有些音乐性质的）或是有更早的起源。在人们想到普通言语是值得存记起来的以前，人们一定已经有了一种文明。诗是比散文易于记诵的，因为它有重复的节拍，人们想某事值得记存下来，或为它的美好（如歌或圣诗），或因它有用（象律法），便自然的把它作成韵文。诗，不是散文，或者是文艺存在的先声。把诗写下来，直到今日，差不多只是诗的物质化；但是散文的存在不过文书而已。……在它的起源，散文不带着艺术的味道。严格的说，它永远没有过，也永远不能象韵文、音乐、图画那

① 阿瑟·西蒙斯（1865—1945），英国诗人、批评家。

② 塞缪尔·泰勒·柯尔律治（1772—1834），英国诗人、评论家。

样变为艺术。它渐渐的发现了它的能力；它发现了怎样将它的实用之点炼化成“美”的；也学到怎样去管束它的野性，远远的随着韵文一些规则。慢慢的它发展了自己的法则，可是因它本身的特质，这些法则不象韵文那样固定，那样有特别的体裁……。

“只有一件事散文不会作：它不会唱。散文与韵文有个分别……后者的文字被律动所辖，如音乐之音节，有的时候差不多只有音乐的意思。依 Joubert（如贝）[①] 说：在诗调里，每字颤旋如美好的琴音，曲罢遗有无数的波动。'文字可以相同，并不奇异；结构可以相同，或喜其更简单一些；但是，当律动一来，里边便有一些东西，虽似原自音乐，而实非音乐。那可以叫作境地，可以叫作魔力；还用如贝的话吧：'美的韵文是发出似声音或香味的东西。'我们永不能解释清楚，虽然我们能稍微分别那点变化——使散文极奇妙的变成韵文。

“又是如贝说得永远那么高妙：'没有诗不是使人狂悦的；琴，从一种意义上看，是带着翅膀的乐器。'散文固然可以使我们惊喜，但不象韵文是必须这样的。况且，散文的喜悦似乎叫我们落在尘埃上，因为散文的城区虽广，可是没有翅儿。……”（The Romantic movement in English Poetry）[②]。

Symons 这段话说得很漂亮，把韵文叫做带着翅的，可以唱的；更从这一点上去分别散文与韵文的不同——能飞起与能吟唱都在乎其中所含的那点律动，没有这点奇妙律动的便

① 乔塞夫·茹贝尔（1754—1824），法国作家。

② 《英国诗歌中的浪漫主义运动》。

是散文。

但是，我们要问一句：散文与韵文的律动，到底有什么绝对的分别没有呢？假如我们不能回答这一点，前面所引的那些话，虽然很美好，还是不能算作圆满；因为我们分别两件东西，一定要指出二者的绝对不同之点；不然，便无从分别起。我们再引几句话看看吧：

“分别散文与诗有两条路。一条是外表的与机械的：诗是一种表现，严格的与音律相关联；散文是一种表现，不求音乐的规则，但从事于极有变化的律动。但是，以诗立论，这种分别显然的只足以说明‘韵语’，而韵语不必是诗，是人人知道的——韵语实在只是一种形式，是，也许不是，曾受了诗感的启示。所以韵语并不是根本问题；它不过是律动的一种类而已，抽象的说，它只是个死板的、学院的规法。这种规法永没有为散文设立过；所以，散文与韵文没有确定的不同。我们不能不追求‘诗’字的更重要的意义。

“……诗与散文之分永远不能是定形的。无论怎样分析与规定韵律音节，无论怎样解释声调音量，也永远不会把诗与散文的种种变化分入对立的两个营幕里去。我们至多也不过能说散文永不遵依一定的音律，但这是消极的理由而没有实在的价值……。

“诗与散文的分别也是个物质的；那就是说，因为我们是讨论心灵上的东西，这个分别是心理的。诗是一种心灵活动的表现，散文是另一种。

“诗是创造的表现；散文是构成的表现……。

“创造在此地是独创的意思。在诗里，文字是在思想的动

作中产生出或再生。这些文字是，用个柏格森[①]的字，‘蜕化’；文字的发展和思想的发展是同等的。在文字与思想之间没有时间的停隔。思想便是文字，文字便是思想，思想与文字全是诗。

“‘构成的’是现成的东西，文字在建筑者的四围，预备着被采用。散文是把现成的文字结构起来。它的创造功能限于筹画与设计——诗中自然也有这个，但是在诗中这个是创造功能的辅助物。”（Herbert Read，English Prose Style.）

律动的不同是我们从诗与散文中可以看得出的，但是这个不同不能清清楚楚的对立，因而诗与散文的分别便不能象Sym－ons那么专拿律动作界碑了。亚里士多德在《诗学》里也说过：“诗是比历史更郑重更哲理的，因为诗是言普遍真理的，不是述说琐事的。”他也说：“诗人应为神话的制作者，不是韵律的制作者。”这都足以证明，诗是创造的，不专以排列音韵为能事。这样的看法有几样好处：

一、因为我们知道诗的成功在乎它的思想、音律；而且这音律与思想是分不开的，我们便容易看出什么是诗，什么不是诗。设若诗中的音律不是艺术化的，而只是按一定的格式填成的，那便不是诗，虽然它有诗的形式。试看“无室无官苦莫论，周旋好事赖洪恩。人能步步存阴德，福禄绵绵及子孙。”（《今古奇观·裴普公义还原配》）便不能引起我们诗的狂喜；其实这首诗的平仄字数也并没有什么缺欠；若只就律动说，这里分明有平仄抑扬，为什么它还是不能成为诗呢？

① 亨利·柏格森（1859—1941），法国哲学家。

这便是韵语与诗之分了：凡有音律的都可以叫作韵语，但韵语不都是诗；诗中的律动是必要的，但是这个律动决不是指格式而言，而且诗中的律动必须与诗的实质同时的自然的一齐流荡出来。好诗不仅仗着美好的律动，思想与文字必须全是诗。诗的一切是创造的；韵语只是机械的填砌。

在前面，我们用律动说明了所引的《长恨歌》等三段的所以不同。现在，我们明白了用律动分别诗与散文还不是绝对的。那么，我们试再读那三段看看。不错，我们还觉得它们的律动不同；但是我们不能不承认那一段散文也有它的律动。况且，我们如再去读别的散文，便觉得散文的律动是千变万化，而永远不会象诗那样固定；所以，不如说这散文与诗的分别是心理上的，而律动只是一部分的事实而已。同时我们也看得出：散文不论怎样美好，它的文字是现成的，决不会象诗中的那样新颖，那样表现着创造独有的味道。

二、我们这样说明诗与韵语之别，便可以免去许多无谓的争执——如诗的格式应如何，诗是否应用韵等。照前面的道理看，诗的成立并不在乎遵守格式与否，而是在能创造与否。诗的进展是时时在那里求解放，以中国诗说，四言诗后有五言，五言后有七言，七言后有长短句，最近又有白话诗，这便是打破格式的进展。白话诗也是诗，不是白话文；有格体音律的诗有些并不能算是诗 这全凭合乎创造的条件与否。好的律诗与好的白话诗的所以美好可以用这一条原则评定，而不在乎格律的相同与否。诗人的责任是在乎表现，怎样表现是仗着他的创造力而全有自由，格律是不能拘束他的，我们随便拿两首诗来看看：

“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”（王之涣《凉州词》）这自然是很美了，但是象

“帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一饷贪欢。

“独自莫凭阑，无限关山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间！”（李煜《浪淘沙——感旧》）

也是非常美的，而且所表现的神情，或者不是七言五言诗所能写得出的。我们即承认词的好处（因为我们承认了它在创造上的价值，而忘了它破坏律诗体的罪过），我们便没法去阻止那更进一步的改革——把格律押韵一齐除掉——白话诗。看看：

“窗外的闲月，紧恋着窗内蜜也似的相思。相思都恼了。一抽身就没了。月倒没了，相思倒觉着舍不得了。”（康白情《窗外》）

这里的字句没有一定，平仄也不规则，用字也不典雅，可是读起来恰恰合前面“思想与文字全是诗”的原理。我们不能因为它也不合于旧诗的格律而否认它。我们只求把思想感情唱出来，不管怎样唱出来。给诗人这个自由，诗便更发达、更自然。

三、据以上的理由说，诗的言语与思想是互相萦抱的，诗之所以为言语的结晶也就在此。在散文中差不多以风格自然为最要紧的，要风格自然便不能在文学上充分的推敲，因为辞足达意是比辞胜于意还好一些的。诗中便不然了，它的文字与思想同属于创造的；所以它的感诉力比散文要强烈得多。

设若我们说："战事无已呀，希望家中快来信！"这本来是人人能有的心情，是真实的；可是只这样一说，说过了也便罢了。但是，当我们一读到杜甫的"国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心！烽火连三月，家书抵万金！"我们便不觉泪下了。这"烽火连三月，家书抵万金"还不就是"战事无已呀，希望家中快来信！"的意思吗？为什么偏偏念了这两句才落泪？这便是诗中的真情真理与言语合而为一，那感情是泪是血，那文字也是泪是血；这两重泪血合起来，便把我们的泪唤出来了。诗人作诗的时候已把思想与言语打成一片，二者不能分离；因为如此，所以它的感诉力是直接的，极快的，不容我们思想，泪已经下来。中国的祭文往往是用韵的，字句也有规则，或者便是应用这个道理吧。至于散文，无论如何，是没有这种能力的；它的文字是传达思想的，读者往往因体会它的思想而把文字忘了。读散文的能记住内容也就够了；读诗的便非记住文字不可。谁能把"剪不断，理还乱，是离愁；别是一番滋味在心头"的意思记住，而忘了文字？就是真有人只把这个意思记住，他所记住的决不会是完全的清楚的，因为只有这些字才足以表现这些意思，不多不少恰恰相等；字没了意思也便没了。

四、言语和思想既是分不开的，诗的形体也便随着言语与思想的不同而分异。先说言语方面。一种言语有一种特质，因此特质，诗的体格与构成也便是特异的。希腊拉丁的诗，显然以字音的长短为音律排列的标准；英国诗则以字的"音重"为主；中国诗则以平仄成调；这都是言语的特质使然。中国的古诗多四言五言，也是因为中国言语，在平常说话中即

可看出，本来是简短的。七言长句是较后的发展，因为这是文士的创造，已失去古代民间歌谣的意味。就是七言诗，仅以七个音成一句，比之西国的诗也就算很短了。这样，诗既是言语的结晶，便当依着言语的特质去表出自然的音乐，勉强去学异国的诗格，便多失败。因此，就说译诗是一种不可能的事也不为过甚；言语的特质与神味是不能翻译的；丢失了言语之美，诗便死了一大半。

从思想上说呢，那描写眼前一刻的景物印象自然以短峭为是，那述讲一件史事自然以畅利为宜。诗人得到不同的情感，自然会找出一个适当的形式发表出来。所以：

"夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极！"（谢朓《玉阶怨》）是一段思恋的幽情，也便用简短的形式发表出来。那《长恨歌》中的事实复杂，也便非用长句不足以描写得痛快淋漓。

不过一首诗的写成，其启示是由于思想，还是由于形式呢？这在下一讲里再讨论。

就以上几点看，文学与非文学是在乎创造与否。表现之中有创造的与构成的区别——诗与散文。诗与散文只能这样区别；在形式上格律上是永不会有确切的分界的。

第九讲　文学的形式

我们曾经夸奖过萧统的选文方法，因为它给文与非文划出一条界限。但是，我们不满意他的分类法。他把所选的文章分成：赋，诗，骚，七，诏，册，令，教，表，上书，启，弹事，笺，奏记，书，檄，对问，设论，辞，序，颂，赞，符命，史论，史述赞，论，连珠，箴，铭诔，哀，碑文，墓志，行状，吊文，祭文等类。这样的分类法是要给“随时变改，难以详悉”的文艺作品一个清楚的界划，逐类列文，以便后学对各体都有所本。但是，诗，七，赋等，因为有一定的形式，可以提出些模范作品；至于序，史论，论等，是没有一定结构与形式的，怎能和诗、七等对立呢？设若不论是诗赋，是序论，全以内容的好坏为入选的标准，不管它们的形式，那就无须分这么多类。可是不分类吧，诗赋等不但是内容不同，形式也是显然的有分别，而且忽略了这形式之美即失去许多对它们的欣赏。这个混乱从何而起呢？因为根本没弄清诗与散文的分别。不弄清这个分别永远不能弄清文学的形式。文学的形式只能应用于诗，因为诗是在音节上，长短上，有一定的结构的。泛言诗艺，诗的内容与形式便全该注意；严格的谈诗的组织便有诗形学（Prosody）。诗形学不足以使人明白了诗，但它确是独立的一种知识。散文中可有与诗形学相等

的东西没有呢？没有。那就是说，诗与散文遇到一处的时候，诗可以列阵以待，而散文总是一盘散沙。那么，在形式上散文既不能整起队伍来，而要强把它象诗一样的排好，怎能不混乱呢？

后来，姚鼐的《古文辞类纂》，把文章分为十三类：论辩，词赋，序跋，诏令，奏议，书说，哀祭，传志，杂记，赠序，颂赞，铭箴，碑志。这虽然比萧统的分法简单了，知道以总题包括细目；可是又免不了脱落的毛病，如林语堂先生所说："……姚鼐想要替文学分十三体类，而专在箴铭赞颂奏议序跋钻营，却忘记了最富于个性的书札，及一切想象的文学（小说戏曲等）。"（《新的文评序》）不过，林先生所挑剔的正是这种分类法必然的结果：强把没有一定形式的东西插上标签，怎能不发生错误呢？再退一步讲，就是这种分类不是专顾形式，而以内容为主，也还免不了混乱：到底文艺作品的内容只限于所选的这些题目呢，还是不止于此？况且这十三类中分明有词赋一类，词赋是有定形的。

曾国藩更比姚鼐的分类法简单些，他把文艺分成三门十一类。他对于选择文章确有点见识，虽与萧统相反，而各有所见。萧是大胆的把经史抛开；曾是把经史中具有文学价值的东西拉出去交给文学——《经史百家杂钞》。他似乎也看到韵文与散文的分别，不过没有彻底的明白。对论著类他说：著作之无韵者。对词赋类他说：著作之有韵者。以有韵无韵分划，似乎有形式可寻，但这形式是属于一方面的，以无形式对有形式——以词赋对论著。但是无论怎么说吧，他似乎是想到了形式方面。至于到了序跋类，他便没法维持这有韵与

无韵的说法，而说：他人之著作序述其意者。这是由形式改为内容了。以内容分类可真有点琐碎了：传志类是所以记人者，叙记类是所以记事者，典志类是所以记政典者……那么，那记人记事兼记政典者又该分列在哪里呢？有一万篇文章便有一万个内容，怎能把文艺分成一万类呢？况且以内容分类是把那有形式的诗赋也牵扯在泥塘里，不拿抒情诗史诗等分别，而拿内容来区划，这连诗形学也附带着拆毁了。

那么，以文人的观点为主，把文学分为主观的与客观的，妥当不妥当呢？象：

(主观的)

散文——议论文

韵文——抒情诗

(客观的)

叙记文

叙事诗

(主观的客观的)

小说

戏剧

这还是行不通。主观与客观的在文章里不能永远分划得很清楚的，在抒情诗里也有时候叙述，在戏剧里也有抒情的部分——这在古代希腊戏剧与元曲中都是很显明的。况且，这还是以散文与韵文对立，我们在前面已说过散文在形式上是没有与韵文对立的资格。

有人又以言情，说理，记事等统系各体，如诗歌颂赞哀祭等是属于言情的，议论奏议序跋等是属于说理的，传志叙

记等是属于记事的。这还是把诗歌与散文搀混在一处说，势必再把诗歌分成言情，说理，记事的。这样越分越多，而且一定越糊涂。

那么，我们应当怎样研究文学的形式呢？这很简单，诗形学是专研究诗的形式的，由它可以认识诗的形式，它是诗形的科学。散文呢？没有一定的形式，无从研究起。自然小说与戏剧的结构比别种散文作品较为固定，但是，它们的形式仍永远不会象诗那样严整，永远不会有绝对的标准（此处所说的戏剧是近代的，不是诗剧）。

我们为什么一定要研究形式呢？有的人愿对于这个作一种研究。但是这不足说明它的重要。我们应提出研究形式对于认识文学有什么重要：

一、文学形式的研究足以有助于看明文学的进展。请看R－ichard Green Moulton[①] 的最有意思的表解（见下）。

由上表我们着出文学的起源是歌舞，其余的文艺品都是由此分化出来的。这足以使我们看清文艺各枝的功能在哪里：戏剧是重动作的，抒情诗是重音乐的……而且还足以说明文学形式虽不同，可是并非界划极严，因为文艺都是一母所生的儿女，互有关联，不能纯一。

二、由文学形式可以认识文艺作品。Moulton说：清楚的明白外形是深入一切文艺内容与精神的最重要的事。他又说：假如一个人读一本戏剧，而他以为是念一篇文章，一定是要走入迷阵的。他并且举出证据，说明文艺形式的割裂足以损

① 理查德·格林·莫尔顿（1849—1924），美国学者，曾在芝加哥大学任教。

诗＝创造的文学

（增加生存的量）

史 诗
叙 述
（重言语）

抒情诗
思 省
（重音乐）

戏 剧
表 现
（重动作）

叙 述
（说求求而存与非实之间）

歌 舞
言 语
音 乐
动 作
原始的文学形式

表 现
（观者与事实直接接触）

历 史
叙述自然与事故

哲 学
思省

雄 辩
表现

散 文
（言已存在的事实）

失内容的含义，如《圣经》中的主祷文，原来的形式是：

我们在天上的父：

　　愿人尊你的名为圣，

　　愿你的国降临，

　　愿你的旨意实现，

在地上如同在天上。

可是在英译本中，“在地上如同在天上”只与“愿你的旨意实现”联结起来。这样割裂了原来的形式，意思也就大不同了。按着原来的形式，这最后的一句原是总承上三句的。

我们因此可以想到，不按着词的形式而读词要出多少笑话。

三、形式有时是创造的启示。形式在一种意义之下是抒情诗，史诗，诗剧等的意思。在创造的时候，心中当然有个理想的形式，是要写一首抒情诗呢，还是一出戏剧？这个理想的形式往往是一种启示。只有内容永远不能成为诗，诗的思想，精神，音乐，故事，必须装入（化入或炼入较好一些）诗的形式中，没有诗的形式便没有诗；只记住诗的内容而谈诗总不会谈到好处的。因此，要把思想、故事等化入什么形式中，有时是诗人的先决问题。东坡的摹陶，白居易的乐府，和其余的大诗人的拟古，便多半受了形式的启示。诗的体裁格架不是诗的一切，但是它确有足以使某种思想故事在某种体格之下更合适更妥当的好处。我们不能因为旧的形式而限制新形式的发展。但是新也好，旧也好，诗艺必须有形式。胡适之先生的新诗是显然由词变化出来的，就是那完全与旧形式无关属的新诗，也到底是有诗的形式，不然便不

能算作诗。新诗的形式是作新诗的一种启示。新诗可以不要韵，不管平仄的规矩，但是总得要音乐，总得要文字的精美排列；这样，在写作之前，诗人必先决定诗的形式，不然，作出来的便不成为诗。他可以自己创造一种形式，可是不能不要形式。反对新诗的是不明白形式不是死定的，他们多半以诗形当作了诗艺。新诗人呢，为打破旧的形式而往往忽略了创造美好的新形式，因而他们的作品每缺乏了音乐与美好排列之美。这不是说要求新诗人们共同决定一种新的格律，是说形式之美是缺乏不得的。

四、形式与内容的关系。什么是内容？诗中的事实。什么是形式？诗的怎样表现。这样看，诗人的文字便是形式。

另有一种看法：事实的怎样排列是形式，诗人的字句是内容。这是把上一段的说法颠倒了一下。在上一段里，以《长恨歌》说吧，《长恨歌》的事实是内容，白居易的文字是形式。这里说，白居易的文字是内容，《长恨歌》的排列方法是形式。前者是要说明事实是现成的，唐明皇与杨玉环的事实是人人知道的，而白居易怎样诉说这件故事，给这件事一个诗的形式。后者是要说明诗人怎样把事实排列成一个系统，一个艺术的单位，便是诗的形式。假如他未能艺术的把事实排列好，东边多着一块，西边短着一块，头太大或脚太小，便是破坏了形式之美。前者是注重表现，后者是注重排列。后者似乎以诗完全当作形式，和看雕刻的法子差不多了。

这两种看法在应用于文学批评的时候似乎有些不易调和，因为一个是偏重表现的字句，一个偏重故事的穿插。但是它们都足以说明形式的重要，并且都足以说明形式不仅是

体格规律，而且应由诗人自由设计；怎样说，怎样排列，是诗人首当注意的。格式是死的，在这死板的格式中怎样述说，怎样安排，是专凭诗人的技能。格式不错而没有独创的表现与艺术的排列还不能成为诗。

可是，这两种看法好似都有点危险：重表现的好似以为内容是不大重要的，随便挑选哪个事实都可以，只要看表现得美好与否。这好似不注重诗的感情与思想。重穿插的好似以为文字是不大要紧的，只要把事实摆列得完美便好了。这好似不注重诗的表现力。在这里我们应当再提到诗是创造的；文字与内容是分不开的，专看内容而抛弃了文字是买椟还珠，专看文字不看内容也是如此。诗形学是一种研究工夫；要明白诗必须形式与内容并重：音乐，文字，思想，感情，美，合起来才成一首诗。

我们决不是提倡恢复旧诗的格式，我们根本没有把形式只解释作格式；我们是要说明形式的重要，而引起新诗人对于它的注意。专研究形式是与文艺创作无关的；知道注重形式是足以使诗更发展得美好一些的。新的形式在哪里？从文字上，从音节上，从事实的排列上，都可以找到的。这样找到的不是死板的格式，是诗的形式。今日新诗的缺点不在乎没格式，而在乎多数的作品是没形式——不知道怎样的表现，不知道怎样的安排，不知道怎样的有音节。我们不要以为创作的时候，形式与内容是两个不相同的进程：美不是这二者的黏合者。“自然的一切形象与一些心象相交，这种心象的描

写只能由以自然的形象为其图画。”(Emerson)[①] 在一切美中必有个形式，这个形式永远是心感的表现。无表现力的感情，无形式之美的心境，是野蛮人的；打磨光滑而无情感的韵语是艺术的渣滓！形式之美离了活力便不存在。艺术是以形式表现精神的，但拿什么形式来表现？是凭美的怎样与心相感应。形式与内容是分不开的。形式成为死板的格式便无精力，精神找不到形式不能成为艺术的表现。

① 拉尔夫·沃尔多·爱默生(1803—1882)，美国思想家、散文作家、诗人。

第十讲　文学的倾向（上）

这一讲本来可以叫做“文学的派别”，但是“派别”二字不甚妥当，所以改为“倾向”。“派别”为什么不妥当呢？因为文艺的分歧原是个人的风格与时代的特色形成的，是一种发展，不是要树立派别，从而限制住发展的途径。文学家有充分运用天才与技术的自由，而时代与思想又是继续变进的，因而文学的变迁是必然的。研究文学史的能告诉我们文学怎样的进展变化，研究文艺思潮的能告诉我们文学为什么变化，但是他们都不许偏袒某派的长处而去禁止文学的进展与变化。他们是由作家与作家的时代精神去研究这个进展变化的路线与其所以然，那么，他们便是追求文学的倾向；这文学倾向的移动是很有意思的研究。反之，看见一种倾向已经成形，便去逐字逐句的摹拟，美其名曰某派的拥护者，某大家的嫡传者，文艺便会失了活气，与时代精神隔离，以至于衰死。所以看文学的倾向才能真明白文学在历史上的发展，而将某时代的作品还给某时代；既明白了文学史的真义，也便不至有混含不清的批评了。专以派别为研究的对象，就是分析得很清楚，也往往有专求形式上的区分而忽略了文学生命的进展的弊病。作家的个性是重要的，但是他不能脱离他的时代；时代色彩在他的作品中是不自觉而然的；有时候是不

由他不如此的；明白了这个才能明白文艺的形式下所埋藏的那点精神。举个例子说：在欧洲文艺复兴的时候，人们把埋了千来年的古代希腊拉丁的文艺复活起来，这是历史上的一件美事。人们在此时有了使古代文艺复活的功劳，可是他们同时铸成了一个大错误，便是由发现古物而变为崇拜古物，凡事以古为主，而成了新古典主义。这新古典派的人们专从古代作品中找规则，从而拿这些规则来衡量当代的作品。他们并没有问，为什么古代作品必须如此呢？因为他们不这样问，所以他们只看了古代文艺的形式，而没有追问那形式下所含蕴的精神。其实希腊作品的所以静美匀调，是希腊人的精神的表现。新古典派的人们只顾了看形式，而忽略了这一点，于是处处摹拟古人而忘了他们自己生在什么地方，什么时代。这是个极大的错误，因为他们的历史观错了，所以把文学也弄个半死。设若他们再深入一步，由形式看到精神，他们自然会看出文学为什么倾向某方去，也便明白了文学是有生命的，到时候就会变动的。希腊人们是爱美的，但是，他们并不完全允许思想自由，梭格拉底[①] 的死，与阿里司陶风内司[②] 的嘲笑梭格拉底和尤瑞皮底司，便是很好的证据。以雕刻说吧，希腊的雕刻是极静美的，但是这也因为希腊雕刻是要受大众的评判的；一件作品和群众的喜好不同便不能陈列出去。希腊人的天性是爱平匀静好之美的，所以大家也便以此批评艺术；于是作家也便不能不这样来表现。他们不喜极端，因而

① 通译苏格拉底。

② 通译阿里斯多芬。

也不许艺术品极端的表现。这样，在古代希腊艺术作品的平匀静好之下还藏这段爱平匀静好的精神；我们怎能专以形式来明白一时代的作品呢？那么，在这里我们用“倾向”，不用“派别”，实在有些理由了。

再说，一派的作品与另一派的比较起来，设若他们都是立得住的作品，便都有文学特质上相同之点；严格的分派是不可能的。就是一个作品之中有时也含着不同的分子，我们又怎样去细分呢？

派别的夸示是摹拟的掩饰，以某派某家自号的必不是伟大的创作家。那真能倡立一家之说，独成一派的人们，是要以他们的作品为断；不能因为他们喊些口号便能创设一派。

在中国文学史上虽然也可以看出些文学的变迁，但是谈到文艺思潮便没有欧洲那样的显明。自从汉代尊经崇儒，思想上已然有了死化的趋势，直到明清，文人们还未曾把“经”与“道”由文学内分出去，所以，对于纯文艺纵然能欣赏，可是不敢公然倡导；对于谈文学原理的书，象《文心雕龙》，真是不可多得的；虽然《文心雕龙》也还张口便谈“原道”“宗经”。对于文学批评多是谈自家的与指摘文艺作品的错误与毛病，有条理的主张是不多见的。至于文学背后的思想，如艺术论，美的学说，便更少了；没有这些来帮助文学的了解，是不容易推倒“宗经”与“原道”的信仰的。有这些原因，所以文艺的变迁多是些小的波动，没有象西洋的浪漫主义打倒古典主义那样的热烈的革命；因此，谈中国文学的倾向是件极不容易的事。

我们可以勉强的把中国文学倾向分作三个大潮：第一个

是秦汉以先的，这可以叫作正潮。因为秦汉以先的作品，全是自由发展的，各人都有特色，言语思想也都不同；虽然伟大的作品不多，但确是文艺发展的正轨。虽然这时候还没有文学主义的标树，甚至于连文学的认识还不清楚（看第二讲），可是创造者都能尽量发表心中所蕴，不相因袭。在散文与诗上都有相当的成绩，如庄子的寓言，屈原的骚怨，都是很不幸的没有被后人胜过去。设若秦汉以后还继续着这种精神自由的前进，中国文学当不似我们所知道的那么死板。可怜秦代不许人们思想，汉代又只许大家一样的思想，于是这个潮还没到了风起云涌，已经退去，只剩下一些断藻蛤嗀给后人捡拾了！

第二个潮流是自秦汉直至清代末日，这个长而不猛的潮可以叫作退潮。因为只是摹古，没有多少新的建设。“文以载道”之说渐渐成了天经地义，文艺就渐渐屈服于玄学之下，失去它的独立。纵然有些小的波澜，如主格调与主神韵之争，主义法与主辞藻之争，虽然主张不同，其实还都是以古为准。那主张格调的是取法汉魏，那主张神韵的是取法王维、孟浩然。摹拟的人物不同，其为摹拟则一。在散文上，有的非上拟秦汉不可，有的唐宋也好取法。无论是摹拟哪家哪派，在工具上都是用死文字，于是一代一代的下来，不但思想与言语是死定的，就是感情也好似划一了——无病呻吟。

在这个死水里，好似凡是过去的时代与死去的人便可以成一派，派别分得真不少：以文章言，便有西京体，东京体，建安体，正始体，太康体，永嘉体，永明体，初唐体，开元天宝体，元和长庆体，晚唐体……有的便提出一、二人为领

袖，如二陆，两潘，韩柳等。诗也是这样，看《沧浪诗话》里说：

“以诗而论，则有：建安体，黄初体，正始体，太康体，元嘉体，永明体……。以人而论，则有：苏李体（苏武、李陵），……陶体（渊明），……元白体（微之、乐天）……”

按着我们的意思看，这种分派法本来有些道理：文艺是自由的，有一人便有一体，岂不很好？但是这样分派别体的人并不这样想，他们以为凡是成功的写家，便是后学的师傅，有了祖师才能有所宗依。这样的分派也并不是因为死去的人立了什么新的主义，新的解释；只是他们在文字运用上与别人稍有不同；所以这不是文学有了什么新倾向，是摹古的人们又多了一种新模范。这个潮流自始至终可以说是受了古典主义的管辖，一代又一代，只在那里讲些修辞法，文章结构等；并没在心灵表现上领悟文学。这个潮退到以八股取仕便已成了一坑死水，渐渐的发起臭来。

第三个潮流是个暗潮，因为它直到清朝末年还没被正统的作家承认。词，戏曲，小说，在那摹古的潮下暗中活动，它们的价值直到今日才充分的显露出来。几百年中这些自由发展的真文艺埋藏在那残退的摹古潮下，人们爱它们而不敢替它们鼓吹。就是那大胆的金圣叹，还只是用批判旧文学的义法来评《水浒传》等，并没明白这活文学的妙处在哪里。那些作家，虽然产生了这些作品，可是并没作主义上的宣传，没作文学革命的倡导。从事实上看，只有这些作品可以代表这些时代文学的倾向，可是从历史上看，它们确是暗中活动，并没能推翻那腐旧的东西代而有之。本来这个暗流可以看成是

浪漫主义打倒古典主义，好象西洋文学倾向的转移。但是这浪漫主义始终没有正当的有力的主张与评论来帮忙，自来自去，随生随灭，没能和古典主义正式宣战。这或者因为科举制度给陈死的文学一种绝对的势力，决不容文学革命吧？

这三股大潮里，第一个是有气力而没得充分发展，所以成绩不多。第二个是大锣大鼓的干而始终唱那出老戏。第三个是不言不语的自行发展，有好成绩而缺乏主张，非常娇好而终居妾位。在这里很难看出文学的倾向，因为那正统的公认的文学是一股死水，而新的活流只是在下边暗暗活动，没有公然的革命；虽然现在我们可以把这暗潮作为文学进展的正轨，可是由历史上看确不是这样；承认小说与戏剧的价值不是晚近的事么？因四言五言诗太呆板狭促才有七言诗，因七言诗仍有拘束才有词；但是词被称为“诗余”，这便是没有能够代替了诗。中国文学的大革命恐怕要以前几年的白话文学运动为第一遭了。

现在，差不多人人谈着什么古典主义、写实主义；要明白这一些，我们不能不去看西洋文学的倾向，因为由我们自家的文学史中是看不见的。

古典主义：古典主义这个名称是后人给古代希腊拉丁作品起的，古代希腊罗马的作家并不知道这个。希腊文明在欧洲历史上的重要是人人知道的。希腊人的精神是现实的，爱美的。因为现实，他们的宗教中也带着点游戏的意味，神是人性的，带着一切人的情感。因为爱美，他们处处求调和匀静之美，不许用极端的表现破坏形式的调和。在希腊全盛时

期所产生的艺术品，雕刻，戏剧，诗文，处处表现着这生活欲与美的调节的特色。这些产品是空前的，有些也是绝后的，所以希腊虽衰败，它的艺术之神的领域反而更扩大了。到了亚里山大四处征讨，希腊的文明便传遍了地中海四岸。后来罗马兴盛起来，以武力征服那时所知道的世界，可是在精神方面反作了希腊艺术的皈依者。希腊的雕刻，戏曲，诗文，哲学，都足以使雄悍的罗马人醉倒；于是由希腊捉去的俘虏反作了罗马人子弟的师保。罗马文学家以希腊文艺为模范，为稿本，正如郝瑞司（Horace）[①]所说："永别叫希腊的范本离开手"。罗马的作品也有很好的，所以后世便把希腊罗马的作品叫作古典主义的。

我们须知道：欧洲文明的来源是有两个。希腊是一个，希伯来也是一个。希腊的精神是现世的，爱美的，已如上述；希伯来的正和这相反，它是重来世的，尊神权而贱人事的，上帝的正义高于一切。上面说过罗马如何接受希腊的精神，可是这希伯来思想也没老实着。罗马的现世观叫肉欲荒淫十分的表现着，于是那捐身奉一神，贱现世而求永生的基督教便在下面把罗马帝国盗空了。罗马后来分为两个帝国：东罗马帝国虽立基督教为国教，可是教权终在政权之下。在西罗马帝国呢，罗马的教皇利用北方蛮族的侵入，扩大教权，作成人与神的总代表，他的势力高过一切。基督教胜利了，现世的精神自然是低落了，艺术品差不多被视为是肉欲的，有罪的，这便是欧洲的黑暗时代。但是在东罗马帝国研究古代学

① 现通译为贺拉斯（公元前65—公元前8），古罗马诗人。

问的风气还未曾断绝，于是希腊文艺渐渐传到西利亚与阿拉伯去，而被译成东方言语。后来，这阿拉伯文的译本，又由东而西的到了西班牙而传及全欧；最重要的是亚里士多德的《逻辑学》。这时候西欧对古希腊的知识全是这样间接得到的，没有什么能读希腊原文书籍的人；自然，这枝枝节节得到的也不会叫他们真实了解希腊的学问。僧侣们——只有僧侣们知道读书——更利用这滴滴点点的知识来证释神学，他们要的是逻辑法，不求真明白希腊思想。拉丁文是必须学的，但是，用这死文字来传达思想，自然不会产生什么伟大的文艺。这时候所谓文学者只是修辞学与文法，那最可爱的古代文艺全埋在黑暗之下，没人过问了。

太黑暗了，来一些光明吧！芙劳兰思（Florence）[①]的但丁（Dante Alighieri 1265—1321）作了《神圣的喜剧》[②]。他不用拉丁文，而用俗语，所以名之为喜剧，以示不庄严之意。这出喜剧中形容了天堂地狱的净业界（Purgatorio[③]），并且将那时所知道的神学，哲学，天文，地理，全加在里面。在内容方面可以说这是中古的总结帐，在艺术方面立了新文学的基础。但丁极佩服罗马文学黄金时代的窝儿基禄（Virgil）[④]，他极大胆的用当时的方言作了足以媲美希腊拉丁杰作的喜剧。在文字方面他另有一本书，（De Vulgari

① 现通译为佛罗伦萨，意大利中部城市。

② 现通译为《神曲》。

③ 又译炼狱。

④ 现通译为维吉尔（公元前70—公元前19），古罗马诗人。

⑤ 即《俗语论》。

Eloquentia)[5]，来说明方言所以比拉丁文好。这样，他给意大利的文学打下基础，也开了文艺复兴的先声。

邳特阿克（Petrarch 1304—1374)[1]除从事著作之外，也搜罗拉丁文艺的稿本，作直接的研究，不象从前那样从译文或从书中引用之语零碎的得到古代知识了。到了一四五五年，东罗马帝国都城失陷，学士纷纷西来，带着希腊文艺稿本，意大利便成了唯一的希腊文明的承受者。在米兰开始有古代希腊著作的印行，于是希腊原文的书籍便传遍了欧洲。人们也开始学习希腊言语，以便研究希腊文艺。所谓文艺复兴便是希腊精神的复活。此时人们开始抬起头来，看这光华灿烂的世界，不复埋在中古的坟墓中了。意大利开端，继之以法英各国。法国的阿毕累（Ra-belais)[2]教给世人只有幽默与笑能使世界清洁与安全。孟特因（Montaigne)[3]便说："噢，上帝，你如愿意，你可以救我；你如愿意，你可以毁灭我；但无论如何，我将永远把直了我的舵。"这是文艺复兴的精神。在西班牙，司万提（Cervantes)[4]把中古的武士主义送了终。

文艺复兴是与宗教革命互相为用的。文艺复兴是打倒中古的来世主义，而恢复了古希腊的现世主义。在宗教上呢，人们也开始打倒教皇的威权，而自己去研究《圣经》，以自己的良心去信仰上帝。但是，关于这一层我们不要多说，还是说

① 现通译为彼特拉克，意大利诗人，欧洲文艺复兴时期人文主义先驱者之一。

② 现通译为拉伯雷（1494—1533），法国小说家。

③ 现通译为蒙田（1583—1592），法国散文家。

④ 现通译为塞万提斯（1547—1616），西班牙小说家。

文艺复兴后新古典主义怎样的成立吧。

前面已经说过，希腊古代作品本来是以平衡，有秩序，有节制，为美的表现。一旦这些作品被人们发现，那就是说，这埋了千来年的宝物经文艺复兴的运动者所发现；自然他们首先注意这形式之美；于是由崇拜而迷信，以为文艺的形式与规则全被古人发现净尽，只要随着这些规则走便不会发生错误的。因此，亚里士多德与郝瑞司的《诗学》[1] 又成了金科玉律。从而“三一律”、“自然的规则化”等名词都成了极要紧的口号。“避免极端；躲着那些好太少或太多的弊病”，是他们的态度。不错，避免极端是显然可以由古代作品中看得出的，但那是由于希腊民性如此，前面已经说过。本着自家的特色来表现，纵有缺欠，不失创造的本色。现在新古典主义者本不生在希腊，没有古代的环境，没有地中海岸上的温美，而生要拿希腊的形式之美为标准，怎能得其神髓呢？怪不得他们只就规则上注意，专注意怎样用字用典，而不敢充分的表现自己了。这样，文艺复兴一方面解放了欧洲的思想，一方面又在文艺上自己加上一套新刑具。故古典主义的好处是发现了古代文艺的规则，它的错误是迷信这些规则而限制住文学的自由发展。

果桑（Victor Cousin）[2] 说：“形式不能只是形式，它必是一个东西的形式。所以体物的美是内部的美的标记，即精神的与道德的美，在这里我们找到了美的基础，主旨，与全体。”

---

① 贺拉斯的著作，现通译为《诗艺》。

② 现通译为库辛（1792—1867），法国哲学家，折中主义者。

古代作品是美的，毫无疑义，但是新古典派的忘却自己而专摹古代作品的形式，便是失了自我；假如古代作品是静美的，新古典派的便是呆死的了。

“噢，梭格拉底……人当有怎样说不出来的福气，假如他能去思省绝对的美，纯洁而简单，不复披覆着肉与人的色彩与必毁灭的不实在的装饰，而是面对面的看见美的真形，那神圣的美。”（Symposium[①]）这是古希腊人的美之理想，虽然未能——也不能——实现，但是借此颇可以看出古希腊艺术所表现的是什么。拿这个与新古典主义的：

“那些个规条，是古人发现的，不是传授来的，
还是自然，不过是自然而方法化了。”（Pope）[②]
两相比较，这二者的距离就相差很远了。

浪漫主义：给浪漫主义下个简单的定义是很不容易的。从Romance[③]这个字看，它是在黑暗世纪以前和以后一种文章曾用这种言语写成的。从它的材料上的来源看，它是北方新兴民族的以散文或诗写成的故事，经过文艺复兴而成为后代小说与史诗的本源。这新兴民族的故事与古代的在形式上内容上都有不同。北方民族从古代作品得了文字文法的训练，开始作自家的故事。故事的内容是基督教的圣僧事迹，北方民族的伟人传说，和从红十字军东征带回来的东方故事。这些

① 《会饮篇》。引文可参见《文艺对话集》第273页。
② 亚历山大·蒲柏（1688—1744），英国诗人。
③ 罗曼斯。“浪漫主义”一词由此演化而来。

故事虽不同，可是都带着基督教色彩，叫我们看到武士的尊崇妇女，保护老弱，仗义冒险，以尽宗教武士的天职。基督教本来是隐身奉主，弃世养心的，到了这些武士身上便变为以刀马护教，发扬侠烈的精神；这种精神在沙力曼大帝及阿撒王手下的武士故事中都充分的表现着。从政治方面看，由这些故事中我们见到封建制度的色彩，故事中总是叙述着贵族儿女的恋爱，或贵族与平民间的冲突。在民族性上看，我们看出北方民族的勇于冒险：杀龙降怪以解民困，跋山渡海以张武功。这是内容方面。从形式看呢？古代作品以方法为重，浪漫的故事以力量为主。前者以趣味合一为本，后者以趣味复杂为事。一是求规律之美，一是舍规律而爱新奇、热情。古典派的作品纵有热情也用方法拘束住，浪漫故事便任其狂驰而不大管形式的静美了。

但是，这只是浪漫故事的特色，并没有标树学说，直接与古典主义宣战，象“破坏古典主义主要效果之一，便是解放个人。使个人反于本来面目及自由，正如古代诡辩派之言：以个人做万物的尺度”(Brunetiere[①]，依谢六逸译文) 还要等一个号炮；放这号炮的便是卢梭。

卢梭 (Rousseau1712—1778)[②] 的思想态度与成功，可以说是浪漫主义运动的先锋。他并不是单向文艺挑战，而是和社会的一切过不去。他要的是个人的自由权，不只是艺术的解放。他的风格给法国文艺创了一个新体，自由，感动，浪

① 费迪南·布目纳介 (1849—1906)，法国作家，文艺批评家。

② 卢梭，法国启蒙思想家，哲学家，教育学家，文学家。

漫。他向一切挑战：政治，宗教，法律，习俗都要改革。这样的一个理智的彗星，就引起法国的大革命，同时开始文学的浪漫运动，可谓一举两得。有了这个号炮，德国的青年文士首先抓住那北方的民间故事与传说，来代替古典文艺中的神话。他们对卢梭与莎士比亚有同样的狂热，同时讥笑法国的新古典派。这样，那中古浪漫故事开始有了学说的辅翼，成了一种运动，直接与新古典主义交战。这新兴文艺是“狂飙突起”，充分的表现情感而破坏一切成法。后来法国英国的文士也同样的由新古典主义的势力解放出来，于是在十九世纪西欧的文艺便灿烂起来。

设若新古典主义的缺点在偏重形式之美，而缺乏自我的精力，浪漫主义又太重自我，而失之夸大无当。卢梭的极端自由，是不能不走入“返于自然”的；但完全返于自然，则个人的自由是充分了，同时人群与兽类的群居有何不同呢？这个充分的自由，其弊病已见之于法国的大革命——为争自由使人的兽性毕露，而酿成惨杀主义与恐怖时代。在文艺里也如是，个人充分的表现，至于故作惊奇，以引起浮浅的感情。这个弊病在浪漫运动初期已显露出来，及至这个运动成功了，人们便专在结构惊奇上用力，充其极便成了无聊的侦探小说，只凭穿插热闹引人入胜，而实无高尚的主旨与深刻的情感。再说，因为浪漫，作品的内容一定要新奇不凡，于是英雄美人成了必要的角色；这在一方面足以满足人们的好奇心与想象，但在另一方面，文艺渐渐成为茶余酒后的消遣品，忘了真的社会；于是便不能不让位给写实派了。

严格的说，古典主义与浪漫主义不是绝对的对立；在这

里，“倾向”又能帮助我们了。古典主义是注意生命的旁观，而浪漫主义运动是把艺术的中心移到个人的特点上去；两相比较，便看出这是心理倾向的结果。这新运动是心理的变动；若是纯以文艺作品比较是很容易使人迷惑的。在英国的伊丽莎白时代的戏剧显然的是极浪漫的，为什么浪漫运动必归之于十九世纪的开始呢？这里有个分别，十九世纪的浪漫运动纵与伊丽莎白时代的相同，但不是一回事。十九世纪的新运动有法国的大革命作背景，这个革命是空前的事实。于此我们看到个人思想的解放。再就文艺内容说，新古典主义的作品与伊丽莎白时代的作品好用希腊拉丁的典故，浪漫派的作品的取材也是取之过去时代的，这岂不是一样的好古吗？这里又有不同之点：浪漫派的特点之一是富于想象，他们取材于过去，正是因为他们发现了中古的故事——那惊奇玄妙的故事——而以想象使这些惊奇的精神复活。他们不是只得一些呆死的典故，而是发现了一个奇异的世界，在那里他们可以自由的运用他的想象。这又是个心理的作用。

这样，我们明白了古典主义的所以有那调和匀静之美，与浪漫主义的所以舍去形式而求自我的表现——二者都是心理的不同，因而表现的也不同。至于新古典主义的所以既不能象古代希腊的古典作品那样美好，又不能象浪漫作品这样活泼有生趣，便是因为作者缺乏了这表现心神向往的精神，摹拟是不要多少创造力的。

第十一讲 文学的倾向（下）

写实主义：十九世纪的中叶，世界又改变了样子：政治上，中等阶级代替了贵族执有政权。学问上，科学成了解决宇宙之谜的总钥匙。社会上，资本家与劳动者成了仇敌。宗教上，旧的势力已消失殆尽，新的信仰也没有成立。惊人的学说日有所闻，新的发明日进一日；今天有所发明，明日便有许多失业的工人。这个世界人人在惊疑变动之中，正如左拉的僧人弗劳孟对宗教、科学、哲学、道德、正义，都起了疑惑，而不知所从。这样的人一睁眼便看到了社会，那只供人消遣的文艺不足以再满足他们。他们生在社会上，他们便要解决社会问题，至少也要写社会的实况。他们的社会不复是几个人操持一切，不复是僧侣握着人们的灵魂。在浪漫主义兴起的时候，人们得到了解放的学说与求自由的启示，并不知道这个新的思潮将有什么结果。到了现在，政治虽然改革了，而自由还是没有充分的实现，浪漫派的运动者得有自由的启示，用想象充分表现自我；现在，这个梦境过去了，人们开始看现实与社会。他们所看到的有美也有丑，有明也有暗，有道德也有兽欲。这丑的暗的与兽欲也正是应该注意的，应该解决的。那选择自然之中美点而使自然更美的说法已不能满足他们。他们看见了缺欠，不是用美来掩饰住它，而以这缺欠为最值得写的一点。他们至小的志愿是要写点当代的

实况。那完美无疵的美人，那勇武俊美的青年贵族，不能再使他们感觉兴趣。他们所要的不是谁与谁发生恋爱和怎样的相爱，而是为什么男女必定相求，这里便不是恋爱神圣了，而是性的丑恶也显露出来。他们不问谁代替了谁执了政权，而问为什么要这样的政治。这是科学万能时代的态度。

这一派的主要人物是法国的巴尔扎克（Balzac1779—1850）与福禄贝（Flaubert1821—1880）[①] 等。巴尔扎克创立写实主义，他最注重的是真实，他的作品便取材于日常生活及普通的情感。他的人物是——与浪漫作品不时——现代的男女活动于现代的世界，他的天才叫他描写不美与恶劣的人物事实比好的与鲜明的更为得力。福禄贝是个大写实者，同时也是个浪漫的写家，但是，他的写实作品影响于法国的文艺极大，他的《包娃荔夫人》（Madame Bovary）[②] 是写实的杰作，佐拉（Zola）[③]，都德（Daudet）[④]，莫泊桑（Maupassant）[⑤] 等都是他的信徒。他们这些人的作品都毫无顾忌的写实，写日常的生活，不替贵族伟人吹嘘；写社会的罪恶，不论怎样的黑暗丑恶。我们在他们的作品中看出，人们好象机器，受着命运支配，无论怎样也逃不出那天然律。他们的好人与恶人不是一种代表人物，而是真的人；那就是说，好人也有坏处，坏人也有好处，正如杜思妥亦夫斯基（Dosto-

① 现通译为福楼拜，法国作家。

② 即《包法利夫人》。

③ 现通译为左拉（1840—1902），法国作家。

④ 阿尔丰斯·都德（1840—1897），法国小说家。

⑤ 莫泊桑（1850—1893），法国作家。

evsky)[①] 说："大概的说，就是坏人也比我们所设想的直爽而简单的多。"(The Brothers Karamazoff)[②]这种以深刻的观察而依实描写，英国的写家虽然有意于此，但终不免浪漫的气习，象迭更斯[③] 那样的天才与经验，终不免用想象破坏了真实。真能写实的，要属于俄国十九世纪的那些大写家了。

写实主义的好处是抛开幻想，而直接的看社会。这也是时代精神的鼓动，叫为艺术而艺术改成为生命而艺术。这样，在内容上它比浪漫主义更亲切，更接近生命。在文艺上它是更需要天才与深刻观察的，因为它是大胆的揭破黑暗，不求以甜蜜的材料引人入胜，从而它必须有极大的描写力量才足以使人信服。同时，它的缺点也就在用力过猛，而破坏了调和之美。本内特 (Ar-nold Bennett)[④]评论屠格涅夫 (Tour-genieff)[⑤] 与杜思妥亦夫斯基说："屠格涅夫是个伟大艺术家，也是个完全的艺术家。"对于杜思妥亦夫斯基："在 The Brothers Karamazoff开首，写那老僧人的一幕，他用了最高美的英雄的态度。在英国与法国的散文文艺中没有能与它比较的。我实在不是夸大其词！在杜思妥亦夫斯基之外，俄国文艺中也没有与它相等的。据我看，它只能与《罪恶与惩罚》[⑥] 中的醉翁在酒店述说他的女儿的羞辱相比。这两节是独

① 现通译为陀思妥耶夫斯基 (1821—1881)，俄国作家。
② 《卡拉玛佐夫兄弟》。
③ 现通译为狄更斯 (1812—1870)，英国作家。
④ 阿诺德·本涅特 (1867—1931)，英国作家。
⑤ 屠格涅夫 (1818—1883)，俄国作家。
⑥ 即陀思妥耶夫斯基的长篇小说《罪与罚》。

立无匹的。它们达到了小说家所能及的最高与最可怕的感情。假如写家的名誉在爱美的人们中专凭他的片断的成功，杜思妥亦夫斯基便可以压倒一切写家，假如不是一切诗人。但是不然。杜思妥亦夫斯基的作品—— 一切作品—— 都有大毛病。它们最大的毛病是不完全，这个毛病是屠格涅夫与福禄贝所避免的。”(Books Persons)①是的，写实派的写家热心于社会往往忘了他是个艺术家。古典主义的作品是无处忘了美，浪漫主义的往往因好奇而破坏了美，写实主义的是常因求实而不顾形式。况且，写实家要处处真实，因而往往故意的搜求人类的丑恶；他的目的在给人一个完整的图画，可是他失败了，因为他只写了黑暗那方面。我们在佐拉的作品便可看到，他的人物是坏人，强盗，妓女，醉汉，等等；而没有一个伟大的人与高尚的灵魂，没有一件可喜的事，这是实在的情形吗？还有一层，专看社会，社会既是不完善的，作家便不由的想改造；既想改造，便很容易由冷酷的写真，走入改造的宣传与训诲。这样，作者便由客观的描写改为主观的鼓吹，因而浮浅的感情与哲学搀入作品之中，而失了深刻的感动力，这是很不上算的事。能完全写实而不用刺激的方法，没有一笔离开真实，没有一笔是夸大的，真是不容易的事；俄国的柴霍甫(Tchehkoff)②似乎已做到这一步，但是，他就算绝对的写实家吗？他的态度，据本内特看，是：“我看生命是好的。我不要改变它。我将它照样写下来。”但是，有几个写实家这

① 原书名为“Books and Persons”，译为《作品与作家》。

② 现通译为契诃夫(1860—1901)，俄国作家。

么驯顺呢？

严格的说，完全写实是做不到的事。写实家之所以成为写实家，因他能有深刻的观察，与革命的理想，他才能才敢写实；这需要极伟大的天才与思想；有些小才干的便能写个浪漫的故事；象俄国那几个大写实家是全世界上有数的人物。既然写实家必须有天才与思想，他的天才与思想便往往使他飞入浪漫的境界中，使他由客观的变为主观的。杜思妥亦夫斯基的杰作《罪恶与惩罚》，是写实的，但处处故作惊人之笔，使人得到似读侦探小说的刺激。而且这本书中的人物——在 The Brothers Karamaz-off中亦然——有几个是很有诗意的；他的人物所负的使命，他们自己未必这样明了，而是在他的心目中如此，因为他是极有思想的人，他们便是他的思想的代表者与化身。创造者给他的人物以灵魂与生力，这灵魂与生力多是理想的。反过来说，浪漫派的作品也要基于真实，因为没有真实便不能使人信服，感动。那么，就是说浪漫与写实的分别只是程度上的，不是种类上的，也无所不可吧。Lafcadio Hearn（小泉八云）[1]说："自然派是死了；只有佐拉还活着，他活着因为他个人的天才——并不是'自然'的。"（Life and Literature）[2]这是很有见识与趣味的话。

写实作品还有一个危险，就是专求写真而忽略了文艺的

① 拉夫卡迪奥·赫恩（1850—1904），美国作家，1890年加入日本籍，取名小泉八云。

② 《生活与文学》。

永久性。凡伟大的艺术品是不易被时间杀死的。写实作品呢，目的在写当时社会的真象，但是时代变了，这些当时以为最有趣的事与最新的思想便成了陈死物，不再惹人注意。在这一点上，写实作品——假如专靠写实——反不如浪漫作品的生命那样久远了，因为想象与热情总是比琐屑事实更有感动力。小泉八云说："佐拉的名望，在一八七五与一八九五年之间最为显赫，但现在已经残败了……这个低落是在情理中的，因为他所表现的事与用语的大部分已成了历史的。法国在第二帝国的政治黑暗已与我们无关；自然科学也不复为神圣的；遗传律也不象他所想象的那样不能克服了；社会的罪恶也不是那样黑暗，他所以为罪恶的也不尽是罪恶；他所想的救济方法也不见得真那么有效……"（European Literature in the Nineteenth Century）[①] 在这里，我们得到了一个警告。

对于写实主义的攻击，我们再引几句话：

"这个自然主义的运动，在浪漫主义稍微走到极端，它的脚跟逐渐将离开地上去，猛然抬起头来了……这个运动，无妨说是将近代的内部生活，由一个极端转移到一个极端的。即是从溺惑个性，转向拜倒环境的……这种倾向也有短处。第一是：自然主义所主张的纯客观的立场，这是人所做不到的事……。那里无论如何会生出不容其有地质学者对于一个岩石所能持的态度似的客观态度的。研究社会的现象时，固可以说易为（例如社会学，法理学，政治学之类），可是一旦向

① 《十九世纪欧洲文学》。

其锋尖于一个人的心的动作时，第一，对象就成了非常特殊的东西，所以就要生出难点。这么一来，和前面所说的自然科学的根本方针，就不得不弄出矛盾来了。象福禄贝和莫泊桑，都是被视为自然主义文学者的巨头的人，但是拿起两者的作品来一看，也许任何人都能够分别彼此各人所带的味儿似的东西吧。可以看出十分的差异，叫你想到：若将莫泊桑所表现的，给福禄贝去表现，也许不那么表现吧！……其次，自然主义的第二短处是：（上面也稍微提过似的）把人的生活断定为宿命的，视人的生活为一个现象（固然实际上在某种意思，不错是这样），而犹之乎别的现象，一切尽皆依自然律存在着，人也跑不出那支配万有的自然律——这样断定。自然主义却在这里丢失了一件重要的事，那是什么呢？就是：人类。和别种人生不同，发达着所谓自觉的特殊机能……人类依靠这个机能，不但意识自己的存在，并且会自觉。即，除了知道自己的存在是由环境的诸条件成立着外，还知道是由什么一种内部的要求成立着。恐怕特地显著地出现于人类的所谓自觉机能，是把人类区别自其他的生物，而使一跃而立于地球上一切存在的最高位的吧。这种见解，则从科学的说，也是可以成立的……”（有岛武郎《生活与文艺》，张我军译）

这一段话是以生命为对象的，我们再就艺术上说。艺术是创作的，假如完全抄写自然而一点差别没有，那与蜡制的模型有什么分别呢？在蜡人身上找不到生命，因而我们看得出它是假的，虽然在一切外表上是很齐全的。那么，假如艺术家的作品只是抄写，艺术还有什么可谈的价值呢！

在这个科学万能时代，批评家也自然免不了应用科学原理来批评文艺，象法国的泰纳便是一个。泰纳（Taine，1828—1893）[①]以为批评家是个科学家而具有艺术目的者。他以为文艺是环境、民族及时代的产物。他批评一家的作品，必须先知道作家个人；得到了这个“人”，才好明白了他的作品；因人是社会的。对于这科学方法的批评，我们引道顿（E. Dowden）[②]几句话证明它是否健全：

“……世上没有纯粹的种族，至少没有纯粹种族能成一民族，建造一文明国家，产生文艺与艺术。而且如泰纳所说，一民族的心智的特性能代代遗传不变，也是不确的话。遗传势力之影响于个人品性极为渺茫不定；我们可以承认他为一种假定，但在文学之历史的研究，这是不行的假定，只能发生纠纷，引入迷途。至于环境，我们也可以承认他的影响极其显而易见，但是这种游移不定的影响能否作科学研究的对象？艺术家能随意脱离环境，自己造出与品性相合的小环境；或者他会顽抗起来，对于社会环境，生出反抗。不然，何以解释同一时期可以有极不同极相反的作家？Pascal[③]与Saint Simon[④]岂不是在同时同地完全发展他们的天才？Aristophanes[⑤]与Euriepides[⑥]岂不是这样么？其实，一种艺术或文

① 一译丹纳，法国文艺理论家，史学家。

② 爱德华·道顿（1843—1913），爱尔兰批评家。

③ 布莱斯·帕斯卡尔（1623—1662），法国科学家、思想家散文作家。

④ 疑指路易·德·鲁大鲁亚·圣西门（1675—1755），法国作家。

⑤ 阿里斯托芬。

⑥ 欧里庇得斯。

学愈昌明，环境的影响也愈减退。人已学会适应环境使与自己相合，而保存他个人的气力；在一般发达的社会，各种各样的人都能找到与他需要嗜好相宜的居住所及社会。而且，生活滋长的原则也不尽在适应环境，生活也是‘一种反抗，摆脱，或者说一种自卫的适应，与外来的势力相抵抗’；岁月愈久，自卫的机制也愈精巧、复杂而愈成功。泰纳所举各种势力自然存在而发生效力，但是他的作用极隐晦而不定。”（《法国文评》，林语堂译）

写实主义既有缺欠，而科学万能之说，又渐次失去势力，于是文学的倾向又不能不转移了。

但是，在这里我们应说明写实主义与自然主义的分别，因为前面因引用书籍，把这两个名词似乎嫌用得乱一些。

这两个名词的意义本来没有多少分别，所以一般人也就往往随便的用。不过佐拉在说明他的作品主旨时揭出“自然主义”这个词，并且陈说他是要以遗传和境遇的研究，用科学方法叙述那所以然的原因。自然主义是决定主义，不准有一点自写家而来的穿插，一切穿插是事实的必然的结果。Fielding[①] 与 Dick-ens[②] 的作品有与自然主义相合之处，但是他们往往以自己的感情而把故事的结局的悲惨或喜悦改变了，这在自然主义者看是不真实的。自然主义作品的结局是由自然给决定的，是不可幸免的。在今日看，天然律并不这样严密，自然主义也就失去了力量。

① 亨利·费尔丁（1707—1754），英国作家。

② 狄更斯。

新浪漫主义：我们略把新浪漫主义的特点写几句：

一、从历史上看，新浪漫主义是经写实主义浸洗过的。它既是发生在写实主义衰败之后，不由它不存留着写实主义一些未死的精神。浪漫主义的缺点是因充分自我而往往为夸大的表现。新浪漫主义对于此点是会矫正的，它要表现个人，同时也能顾及实在。

二、从哲学上看，近代对于直觉的解说足以打倒以科学解决的论调。主直觉的以为内心的领悟与进展也是促人类进步的势力之一。这并不与科学背驰，而且还能把物质与心智打成一气。在哲学上有了这样的论调，文学自然会感到专凭客观的缺欠，而掉回头来运用心灵。有的呢便想打倒科学，完全唯心，因而走入神秘主义。

三、新心理学的影响：近代变态心理与性欲心理的研究，似乎已有拿心理解决人生之谜的野心。性欲的压迫几乎成为人生苦痛之源，下意识所藏的伤痕正是叫人们行止失常的动力。拿这个来解释文艺作品，自然有时是很可笑的，特别是当以文艺作品为作者性欲表现的时候；但是这个说法，既科学而又浪漫，确足引起欣赏，文人自然会拾起这件宝贝，来揭破人类心中的隐痛。浪漫主义作品中，差不多是以行动为材料，借行动来表现人格，所以不由的便写成冠冕堂皇或绮彩细腻；但是他们不肯把人心所藏的污浊与兽性直说出来。写实主义敢大胆的揭破丑陋，但是没有这新心理学帮忙，说得究竟未能到家。那么，难怪这新浪漫主义者惊喜若狂的利用这新的发现了。他们利用这个，能写得比浪漫作品更浪漫，因

为那浪漫主义者须取材于过去，以使人脱离现在，而另入一个玄美的世界；新浪漫主义便直接在人心中可取到无限错综奇怪的材料，“心”便是个浪漫世界！同时，他们能比写实主义还实在，因为他们是依具科学根据的刀剪，去解剖人的心灵。但是，他们的超越往往毁坏了他们的作品的调和之美；他们能充分的浪漫，也能充分的写实，这两极端的试探往往不是艺术家所能降服的。

四、对科学的态度：科学太有系统，太整齐了，太一致了；在这处处利用科学的社会里，事事也渐呈一致的现象，凡事是定形的，不许有任何变换。这种生活不是文人所能忍受的，于是他们反抗了，他们要走到另一端去。他们的作品是想起什么便写什么，是心潮涨落之痕，不叫什么结构章法管束着。这是反抗科学的整齐一致的表示。他们对文艺的态度多是表现印象，而印象之来是没有什么秩序的。他们也喊着心灵的解放与自由，有的甚至想复古，因为古代社会纵有缺点，可是并不象现代这样死板无生气。乔治·莫尔这样的喊：“还我古代，连它的惨忍与奴隶制度一齐来！”（George Moore，the Confession of a youngman[①]）

五、对社会的态度：写实派的作者是要看社会，写问题，有时也要解决问题。这新浪漫主义产生的时代，正是科学万能已经失去威权的时代，那写实派所信为足以救世的办法，并不完全灵验。加以社会的变动极快，今日以为是者，明日以为非，人们对道德，宗教，政治，全视为不可靠的东西。欧

① 乔治·穆尔，《一个年轻人的忏悔》。

洲大战更足以促成这颓丧的心理。于是文士们一方面不再想解决问题，因为没法解决，一方面又不能不找出些东西来解释生命。这点东西自然不是科学所能供给的，也不是宗教道德中所能得来的；它是些超乎一切，有些神秘性的；新浪漫主义可以说是找寻这些不可知的东西。

象征主义：从“象征”这个字看，它是文艺中一种修辞似的东西，在诗与散文中常常见到。它是用标号表现出对于事物的觉得。这样的写法是有诗意的，因为拿具体的景象带出实物，是使读者的感情要渗透过两层的。但是，这是在古今诗文中常常见到的却不是象征主义。

要明白象征主义，必须看明新浪漫主义是什么。新浪漫主义有一方面是带有神秘性的，是求知那不可知的；这个神秘性的发展便成为象征主义，因神秘与象征是分不开的。这个由求知那个不可知的东西而走入神秘，不仅是文艺的一个修辞法，而且是一种心智的倾向。这个倾向是以某人某记号象征某事，不是象《天路历程》那种寓言，因为这些都是指定一些标号，使人看出它们背后的含义，这不是什么难做的事。现在的象征主义不是一种幻想，不是一种寓言：它是一种心觉，把这种心觉写画出来。这种心觉似乎觉到一种伟大的无限的神秘的东西；在这个心觉中，心与物似乎联成一气，而心会给物思想，物也会给心思想。在这种心境之下，音乐也可以有颜色，而颜色也可以有音调。有这种的心觉，才能写出极有情调的作品。这极有情调的作品是与心与物的神秘的联合，而不只是隐示——隐示只是说明象征，不能说明象

征主义的全体。

至于神秘主义，在浪漫派与象征主义作品中往往看到神秘的倾向。在浪漫派作品中神秘足以增加它的奇诡，在象征主义作品中神秘有时候是一种动机；神秘主义自身并不成一种很大的文学倾向。

唯美主义：唯美运动是依顺浪漫主义而特别注意在美的一方面。十九世纪初的浪漫运动已把“求美”列为文艺重要条件之一，奇次（Keats）[①]已有“美是永久的欣悦”，和“美即真，真即美”的话。这对美的注意，经过先拉非尔派（Pre－Raphaelites）[②]画家的鼓吹（这些画家有的也是大文学家，如罗色蒂（Rossetti）[③]就是最著名的），在文艺上也成了一派。看唯美派，在文艺的表现上，不如在文艺的内容思想上，更为有趣，因为他们的思想与人生全沉醉于美的追求，就是在社会改革上也忘不了美的建设，象莫理司（W．Morris）[④]在理想的社会中非常注意建筑之美（看他的News from Nowhere）[⑤]。到了丕特（Walter Pater）[⑥]便开始提倡审美的批评，他是把美和生命联成了一气。在他论华兹华斯（Wordsworth）的文章里说：“用艺术的精神对待生命，则能

① 现通译为济慈（1795—1821），英国诗人。

② 应为“拉斐尔前派（Pre－Raphaelite）”，十九世纪中叶出现于英国的一个画派。

③ 现通译为罗塞蒂（1828—1882），英国诗人、画家。

④ 威廉·莫里斯（1834—1896），英国作家。

⑤ 《乌有乡消息》。

⑥ 沃尔特·佩特（1839—1894），英国作家、批评家。

使生命之法程与归宿结合而为一。”这足以表明他们的对人生的态度及美的功用；他们不只是在文艺上表现美，而是要象古代希腊人的生在美的空气中。但是，这个世界不能美好，因为太机械了，所以这唯美派的人们要把文艺作成纯美的，不受机械压制的；文艺不是为教训，而是使人的思想能暂时离开机械的生活。这种追求美好的精神很容易走到享乐主义上去，王尔德（Oscar Wilde）[①]便是个好证据。据他看，艺术家的生命观是唯一的，清教徒是有趣的，因为他们的服装有趣，并不是因为他们的信仰怎样。这样的生命观，是不能不以享乐为主。因此，他们便把社会视为怪物，而往往受着压迫。在文艺上，因为他的人生态度是如此，也就主张为艺术而艺术，而嫌与现实的生活相距太远了。

理想主义：这在文艺上根本不成立，因为无论是在古典派，浪漫派，写实派，唯美派，都不能没有理想；除了写侦探小说的大概是满意现代，不问事的对不对，只描写事的因果，几乎没有文艺作品是满意于目前一切的。乌托邦的写实者自然是具体的表示：对现世不满，而想另建理想国；但是那浪漫派的与唯美派的作品又何尝不是想脱离现代呢？所以，这个主义便不能成立（在文艺上），或者说它在文艺上太重要了，短了它文艺便不能成立，所以不应使它另成一个主义。我们且引几句话作证：

“有人说，文艺的社会使命有两方面。其一是那时代和社

① 奥斯卡·王尔德（1854—1900），英国作家、诗人。

会的诚实的反映，别一方面是对于那未来的预言底使命。前者大抵是现实主义的作品，后者是理想主义或罗曼主义的作品。但是从我的《创作论》的立脚地说，则这样的区别几乎不足以成问题。文艺只要能够对于那时代那社会尽量地极深地穿掘进去，描写出来，连潜伏在时代意识社会意识里的无意识心理都把握住，则这里自然会暗示着对于未来的要求和欲望。离了现在，未来是不存在的。如果能描写现在，深深的彻到仁核，达到了常人凡俗的目所不及的深处，这同时也就是对于未来的大启示、的预言……我想，倘说单写现实，然而不尽他过于未来的预言底使命的作品，毕竟是证明这作品为艺术品是并不伟大的，也未必是过分的话。”（厨川白村《苦闷的象征》，鲁迅译）

这很足以说明理想的重要，也暗示着理想不必成为理想主义，而是应在一切文艺之中；那么，我们无须再加什么多余的解释了。

这两讲是抱定不只说派别的历史，而是以文艺倾向的思想背景，来说明文学主义上的变迁的所以然。这样，我们可以明白文艺是有机的，是社会时代的命脉，因而它必不能停止生长发展。设若我们抱定了派别的口号，而去从事摹拟，那就是错认了文学，足以使文学死亡的。

普罗文学的鼓吹是今日文艺的一大思潮，但是它的理论的好坏，因为是发现在今日，很难以公平的判断，所以这里不便讲它。我们现在已觉到一些新的风向，我们应当注意；这个风到底能把文艺吹到何处去，我们还无从预告。

第十二讲　文学的批评

所谓文学批评者，就是文学讨论它自身。普通的人读书，只说我爱这本书，不爱那本书，为什么呢？因为这本书对我是有趣的，那本书没有趣。但是，为什么有趣呢？普通的人便不深究了。另有一些人，他们不但是读书，而且要真明白它；于是他们便要找出个主旨来，用以说明他们为什么爱这本书，不爱那本书。这样，研究文学的人也必须是文学批评者，他不只说我爱这本书，而且也要问：为什么它可爱？它是应当可爱吗？为回答这个问题，他必须从许多文学作品中，找出个主旨来，好帮助他批评某个文艺作品——文学批评便于此形成了。

文学批评有许多种，我们为省事起见，就用莫尔顿（R.G.Moulton）的方法，把文学批评分为四大类——理论的批评，归纳的批评，判断的批评，与主观的批评。在我们说明这四类以前，应当对中国的文艺批评家，如刘勰、袁枚等致歉，因为他们的批评理论虽有相当的价值，但是没有多少人去应和他们。所以在中国，文学批评并没有在文学中成为很显明的一枝，对于批评这个词也没有确切的说明。因此，我们还是用西洋的理论较为清晰。现在我们依次说明这四大类：

一、理论的批评：理论的批评好似文学中的哲学，它是

讲文学原理的。在最初的两个批评家——柏拉图和亚里士多德——便有显然相反的学说，因为他们对文学的基本原理的假设是不同的。柏拉图是以文学应为哲学的，他把哲理放在文学以上。亚里士多德是以文学为艺术的，他把文学的怎样表现放在真理以上。在柏拉图的《理想国》第十卷里，梭格拉底说：

“……以诗表现的艺术对于听者是极有害的……自我幼时，我对荷马即极敬爱，至今犹不愿畅所欲言，因为他是那美的悲剧作者们的大首领与教师；但是，我还得说出来，因为人不应受超过真理的尊崇。”

梭格拉底开始证明艺术是摹仿，离真理甚远，因此他问：“哥老肯，你想一想，假如荷马真能教训与改善人类——假如他有真识而不只是个摹仿者——你能想到，我说，他能没有许多门徒，而被他们尊爱吗？”这样，他证明荷马不是个人类的大师，因为他不明真理。因他不明真理，所以他描写些不应当说给人们听的东西；有这样的诗人是国家的不幸，而应当驱逐出境的！这里，我们看出来柏拉图是要使文学家成为哲学家，而文艺的构成必依着理想国的理想。

亚里士多德便不这样了。他说，历史与诗的分别：“一个是叙说已过去的事实，一个是叙说或者有过的事实。所以诗比历史是更哲学的，更超越的。因为诗是要说普遍的，历史是特别的。”（《诗学》九章）

这里，我们看见正与柏拉图相反的论调。他们的不同是：

“柏拉图是个理想者，他的批评是在以研究人生所得的原理来考验文学与艺术。亚里士多德是个实际者，他的批评是

立于他面前所有的文学材料的考虑上。柏拉图以为艺术与文学之产生，以批评的目的看，是纯为传达哲学真理的工具。批评的意义他以为是从事于检定诗与艺术所传达的合于哲学所传达的到了什么程度……亚里士多德的批评，在另一方面，对任何伦理的动机是独立的；在他的计划之下，批评是另一种探讨。艺术，他在《伦理学》中说，是“创造机能与理智的联合”的产品。在《诗学》里，他看到：创造机能的本源是表现的最初动力，他也指明：这样解释艺术所得的结果，一定与任何专凭理智的努力所得到的结果不同。”（Worsfold，The Principles of Criticism[1]）

于此，我们看明这两位大圣人的批评的不同源于他们的主旨不同。后世有许多这样的批评理论，有的用心理去说明想象，而以想象说明文学，象英国的爱迪森（Addison）[2]。有的以表现所用的工具不同，由美学说到文学，象德国的莱辛（Lessing）[3]与法国的果桑（Victor Cousin）。他们所要说明的，都是文学上的问题，如诗与别种艺术是用不同的工具表现真实，如诗与艺术是自然的经过选择、洗炼，而后成为艺术等等学说。这些学说自然未必尽善，而且有时候离开了文学，但是它们对于文学的了解极有帮助。中国所以缺乏文学批评的文艺当然不止一个原因，但是因为缺乏美学的讨论，与用心理作用说明文学的功能与构成，至少可以算一个重大的原因。

① 沃斯福尔德，《批评的原理》。
② 乔瑟夫·艾迪生（1672—1719），英国文学评论家。
③ 戈特霍尔德·埃夫赖姆·莱辛（1729—1781），德国剧作家、文艺理论家。

这理论的批评往往是文学革命的宣传者。这种宣传足以打倒固定的爱好，而唤起新的欣赏。文学批评自然是要先有文艺作品，而后才有寄托的；但是，只有新的文艺作品而没有理论来辅佐，革命的进展与成功是很慢的，而且有时候完全被旧的标准给压服下去。中国的词，小说，与戏曲的发展，都是文艺革命的产品，但是没有理论来辅助，终不能使革命完全成功。文学理论陈旧了便成了一种锁镣，限制住文艺自由的发展。但是，当它是崭新的时候，它实足以指导人们，使人们用新眼光看新作品。英国的浪漫主义运动便是很得力于华兹华斯的理论，他是主张“天才是把新分子介绍理智的宇宙”的；他的作品是新创造的，他便需要新的欣赏；新的作品与新的欣赏全要创造出来的。

二、归纳的批评：这个是从很多的材料归纳成一个批评的标准，它是要分析文学，看文学到底是什么，因观察而到解释上去。它是用科学方法来观察文学的。有的批评家这样作，只是仔细研究分析作品的内容，而不去判定价值；有的是研究作品与其环境，好与其他的作品比较，而断定它的位置。这二者都极有趣，但都容易发生错误。那细细分析内容的便是要替作品作个解释，这样很容易把作品中原来没有的东西作为解释的线索，象中古的猜测《圣经》，和中国的《西游记》的评注等都是如此。还有呢，这种分析法本来是要科学的，但是批评家的思想设若比作者的聪明，他便以他自己的思想来解释作品，象中国学者的解释《诗经》——本来是男女相悦之歌，倒成了规讽的文章了。那以环境时代来解释文学的，往往太注重作者，而忽略了文学的本身。总之，这

样细细分析文学总免不了太机械的毛病，因为创造机能是带些神秘性的，是整个的；除了作者自己是不容易说得周到的；这种批评往往是很聪明的，而很少是完全的；它能增高欣赏，但有时是错误的；它的目的是公道的指出文艺是什么，但是，它有时候便失了这公平的态度。

对于归纳批评的好处，我们引莫尔顿——他以归纳批评为解释的批评——几句话：

“解释的批评是极清楚的去规定，它是与判断批评相反的。心智在检讨与解释有结果之前，不能开首就去评判；‘应当怎样’的意见是检验东西的真象的一大障碍；心中有固定的爱好对于扩大的爱好是不利的；我们不能同时维持标准以反抗革新，又能留心于新文学的进行；我们不能同时使文学趋就我们的思想，又能使我们的思想趋就文学：总之，我们不能同时是判断的，又是归纳的。好象油与水，这两种批评各有价值；象油与水，这两样不能搀合……如批评，依着遗传下来的看法，是与判断相同，则文学史当是文艺胜过批评的。现代对文学的态度并不把估量与判断除外。但是它承认判断的批评必须有极自由的归纳的检查为先驱；若是，归纳的批评实为批评的基本要件。”(Moulton, The Modern Study of Literature[①])

这一段话里指明：归纳批评，假如能作得好，是极公正的，没有阻止文学发展的毛病。同时也暗示出（在末一句里）：理论的批评也是由归纳的手续提出原理；那就是说，批

① 莫尔顿，《文学的现代研究》。

评必基于分析观察以便解释，而后才能有文学理论的形成。

三、判断的批评：判断的批评便是批评者自居于审官的地位而给作品下的评判。要这样作，批评者必须有一个估量价值的标准。因此，在历史上，理论批评便往往变成文学的法典，批评者用这个法典去裁判一切。理论的批评原是由观察文学而提出原理，这种原理是为解释文学的，不是为指点毛病的。以亚里士多德说，他从古代希腊文艺中找出原理，是极大的贡献；他并没叫后人都从着他。假如他生在后代，所见的不只是希腊文艺，他的文学原理一定不会那样狭窄。不幸，在文艺复兴后，文士拿这一时代的原理，一种文艺的现象，作为是给一切时代、一切文艺所下的规法。于是文艺批评便只在估定价值上用力，而其范围便缩小到指点好坏与合规则与否，这是文艺批评的一个厄运。

指点毛病是很容易的事，越是没有经验的人越敢下断语，这在事实上确是如此。指点毛病必须对同情加以限制，但是，了解文学不能只以狠心的判断为手段；对文学的了解似乎应由同情起，应对它有友谊的喜爱，而后才能欣赏。自然，在文学批评中“客气”是没有必要的，因为没有坏处也显不出好处来，就是极伟大的作品也不能完全——世界上哪有一本完全的作品呢？但是，这指点毛病，就是公平，也不是批评的正轨；因为这样的批评者是以一种规法为准，而不能充分的尽批评的责任：对欣赏上，他不能由成见改为是否他自己——不管规法标准——爱某个文艺作品。对学理上，他限制住文学创作的自由。

指出判断批评的缺欠正足以证明理论的与归纳的批评之

优越。塞因司布瑞[1] 在论新古典派与浪漫派交替时代的文学批评指出来：美学的研究与观察历史为浪漫派胜过古典派的两点。对美学的研究，他说：

"以更宽广的更抽象的美学探讨来重新组织批评，其利益与重要是很显然的……。美学普通理论之组成—— 对各种艺术及一种艺术的枝别的探讨无论如何偏畸，或如何奇幻——它不能不（无论如何间接的，无论怎样与本意相反）把已成的意见及理论给动摇了，有时候且打碎了。'为什么'和"为什么不'一定会不断的来找这样的研究者；已经说过两三次了，这'为什么'与'为什么不'是攻击一切成见的批评的利器……"

对于历史的研究，他说：

"文学史的研究大体的是，比较文学史的研究绝对的是，一个新东西……历史是批评的—— 和几乎是一切的—— 材料的根源。要评判必先要知道—— 不但必须知道所谓想过的、做过的、写过的之最好的（假如你不知道其余的，怎能知它是最好的？），而要把那活动的变化的动物，所谓人者的所写过的、做过的、想过的全取过来，或全部的一样取一些。他的活动和他的变化还要与你耍坏招数，因你永不能知道极广；但是，你越知道广些，那错误的区域越狭窄一些。我们所知的最完善的批评作品—— 亚里士多德的和郎吉纳司的—— 其好处是由于作者对他们所见到的作品有精详的知识；其实有缺欠也不能完全是由于他们未能看见一切。"（Saintsbury，A

① 即圣茨伯里。

History of English Criticism, Int-erchapter Ⅳ.[①])

理论的批评的理论必须由归纳法而来，它的目的不是在规定法则，而是陈述研究的结果，从事于指导。归纳的批评是公平的检查，为理论的批评的基础。这二者是与时间俱进的，不是一成不变的，因为他们是要看得多，知道得广，随着历史进行的。判断的批评只是在批评史上有讲述的必要，实在不是批评应有的态度。判断的批评不接受新的作品，不看新的学说，也没有历史观，所以它是极褊狭的，而且很有碍于文学发展的。

四、主观的批评：判断的批评是指出对不对多于爱不爱，对不对是以一定的法则衡量作品的自然结果，爱不爱是个人的，不管法则标准。爱不爱是批评中的事实，而主观的批评便基于此。这种批评是以批评者为主，于是批评者成了一个作家，他的批评作品成为文艺作品。这种作品纵在批评上没有什么贡献，但是它的文字是美好的，使人不因它的内容而藐视它的文学价值。

因近代好自由的精神，这种批评颇风行一时。严格的说起来它并不是批评，而是个人借着批评来发表心中所蕴。佛朗士（Anatole France）说得很有趣：

“批评，据我看，正如哲学与历史，是一种小说，借以表现精细与好奇的心智。凡小说，正确的明白了，都是自传。好的批评家是个借杰作以述说他心灵的探险者。

“客观的批评，没有这么一回事，正如没有客观的艺术。

① 圣茨伯里，《英国批评史》，附加第四章。

那夸示将自己置于作品之外的是最虚假的欺人。真理是这样：人不能离开他自己。这是我们的最大烦恼……。要打算真诚爽直，批评家应当说：'先生们，我要说我自己对于莎士比亚，或阿辛（Racine）[①]，或巴司克尔（Pascal）[②]，或歌德——这些题目供给我很美的机会。'”（The Adventure of the Soul）

克尔（Alfred Kerr）[③]说：“作一个批评者，假如只限于此，是个笨营业。演义的道理比早晨的烧饼还陈腐得快。我相信，那有价值的是批评的自身也成为艺术，就是当它的内容已经陈腐，还能使人爱读。批评应当视为与创造同类……。什么是生产的批评？批评者还没有生过一个诗人！生产的批评在批评中创造出一艺术品。别的一切解释全是空的。只有批评家中的诗人才有评论诗人的权利……。将来的批评者必均坚持此理：去建设一个系统只能引起迷惘；能持久的必是叙说得好的。”（Das Neue Drama）[④]

这种印象派或欣赏派的主张是有趣的，刺激的，而且含有只有艺术家才能明白艺术，和爱文学而不爱文学的规法的意思。但是，这种批评不是全无危险的：从批评者说，批评者应当拿什么作他的主旨？自然还是归之于多读多看，而后才能提出主旨。假如批评者完全自主，以产生文艺为目的，而

① 现通译为拉辛（1639—1699），法国悲剧诗人。
② 即帕斯卡尔。
③ 阿尔弗雷德·克尔（1867—1948），德国戏剧批评家、政论家。
④《新戏剧》。

以批评作为次要的，批评的自身便极危险了；因为这样主张的人可以不下工夫多读多看，而一任兴之所至发为文章，这岂不是把批评的原旨失了么？批评必须比较，设若只以爱与不爱立言，便无须比较，因为爱这个便不爱那个，用不着比较了。这主观的批评是自己承认不是科学的，可是不用科学方法怎能公平精到呢？再从读者方面说：

"这样的批评有三个危险：但不是主观批评的，是现代读者对于这种批评的态度的。第一是容易以这种批评与别种批评相混。读批评文字，不注意讨论，而专看它的结论怎样出来。这是两重的不公道。对文学本身不公道，因为不看它的诚实的解释，而易以现成的宣言——纵使是出于最大的注释家的。对于如约翰孙[①]、剖蒲[②]，爱迪森等人也是不公道的，以他们的文学意见估量他们——他们的文学意见一部分是他们的时代产物——而不看他们使那意见立得住的力量……；第二是多量的批评文学对于文学研究的通病是应该负责的，因为人们只读关于文学的作品，而不去读文学本身……；第三是带点理论性质的。据我看，注重主观的批评使文学研究从对诗的艺术的要点移到细小之点上去了……现在的普通批评文学很少注意于考拉瑞芝[③]所谓诗的'全部的欣赏'，而多注意于'组成部分的美好'。"

从上面的四种批评的短长，我们看出来，批评有两个原

① 即约翰逊。

② 即蒲柏。

③ 即柯勒律治。

素：哲学的与历史的。我们还是引莫尔顿的话吧。哲学的与历史的是：

“一个是打算得到文学的原理；一个是批评文学的继续。哲学的批评是有基本的重要；批评史的重要首先在能帮助文学的哲学。”

由这两句话我们看到，文学的哲理是把部分和全体联络起来；那么，批评的任务必是由检考文学、由特别的而达到普遍的。这样，批评史所记载的批评意见只是历史上的演进，把这些进行的方向分划出来，也是文学的哲学的一部分工作；那就是说，用历代的批评学说作我们的哲学的参考；专研究一时代的批评作品的历史是不很重要的。它们的重要只是因为它是文学原理的一枝，借着它们可以看到理论的全体。这样，我们明白了文学批评与文学批评史的分别，批评史对文学批评的重要，不在乎历史，而是在文学方面。文学批评，那么，是解释文学的，是理论的。由此我们可以提到文学批评的功能的另一方面了。

因为文学批评是解释文学的，所以它也可以由解释文艺到解释生命上去。这并不是说以道德的标准去批评文艺，而是以文艺和文艺时代的生活相印证。这是阿瑙德（Matthew Arno-ld）[①] 的主旨。他不但批评文学，也批评生命；他批评文艺，也批评批评者。他以为文化的意义便借求知而进于完善，求知便能分辨好坏善恶，这便是批评。因此批评的事务是“要知道世界上所知所想过的最好的，然后介绍出去，以

① 现通译为马修·阿诺德（1822—1888），英国诗人评论家。

创出一个真的新的思潮。’批评的根本性是要公平无私。这样，批评家是有所为的：社会有了好的知识与文化，才能欣赏文艺而帮助文艺发展，批评家必须给文艺造一个环境与空气。批评者是制造这空气的，也就是社会改造者。我们看多数的批评作品是解析文学的，于此我们又看见一个解析批评者的。批评者，据他看，好象是施洗的约翰，给一个更大的人物预备道路。在这里，我们晓得文学批评的功能，在它本身是要作成文学的哲理，在它的宣传是要指导文学与社会；它并不是指点错误和挑毛病的意思。中国的文学很吃没有用这整个的理论来批评和指导的亏，而养成公平无私的批评尤为今日之急需。

“唯有批评，不承认有不易的定理，不肯为任何教门派别的肤浅陈腐之谈所束缚，能养成那沉静哲学心境，能为真理而爱真理，虽明知真理不易达到，也一样的爱她。”（王尔德《批评家即艺术家》，林语堂译。）

谁是批评者呢？在批评史上我们看见许多创造者也是批评家，也有许多批评家不是创造者。我们也常听到批评家指摘创作家的短处，和创造者的诟骂批评家。到底谁应当作批评者呢？这几乎永远不能规定，我们只能就事实上说。那就是说，在事实上，艺术家自己明白自家艺术的底细，自然，他假如乐意，会写出最有价值的批评来，因为他是内行。但是，艺术是广泛的，创造家不易多才多艺，他所会的他自然可以说明了，但是他不能都会，不能件件精通；于是他便不能不把批评的事业让给一些专门的批评家。况且，一个文艺作品创造出来，是要交给别人读的，而读者是要对它说话的人。自

然，一个公平的科学的批评者是要从文艺本身下手，设身处地的为那创造者设想，但是他所见的设若是很广，他一定会指出创造品的缺欠，或是发表与创造者相反的意见；要使创造者与批评者完全气味相投，毫无抵触，是极难的事；创作家的自傲，与批评者的示威，往往是不易调处的。但是，无论怎说，艺术家既不能全兼作批评家，批评家还是很重要的。况且，批评家的成功，不单在他的意见上，而是须有文学天才的帮助；他的批评文字假如也是文艺，这是无疑的文艺界的幸运。

谁是批评者似乎是在艺术家与批评家的争执中不易解决的；我们只能说，艺术家而能作批评的事业是极好的；但事实上不能人人如此，那么，批评家便产生了，这在事实上是必然的，而且是很好的事。我们现在说怎样成为批评家，和批评家当有的态度：

要成个批评家必须有天才和象王尔德所谓的“一种有锐敏感觉美及美所给予我们的印象的性情”，是无须多说的；他也必须有相当的训练，塞因司布瑞对于爱迪森的批评作品说：“……真的，他的三四十篇文章里，继续增加对于何为批评的了解……。批评是，从一方面说，一种艺术，其中很少见到可靠的简单节要——它比一切的创作艺术都需要更多的读书与知识——而且头一件是在作对过以前，必须有许多错误，也许没有一个有地位的批评家，不是在作完了比初作时更好的。”这是个很显然的事实，不必多说。至于他应有的态度，他第一应当站在创造者的地位去观察：

“艺术家可以比作一个探看荒林的探险者，自家去开出一

条路。批评者象第一个检查者去考察这条路。他看见这条路在丛荒之中开过去；他判断这筑路的材料如何坚实，和作的时候费了多少力。他也许愿意有些地方应当改换方向，指出如何可避免某个险坡，某个急转，某个不必要而没道理的桥。但是，这并无关紧要，这路已这样修好，他只好随着它走；他必须估定的路的价值，在它已成为通衢大道，四围的榛莽已被剪除，已成为繁华的、普通的以前。假如他来得太晚了，这路已成了通用的大路，他必须把后来加添的东西除去，用心眼去设想它的原形，想出那荒林还在路的两旁时的光景。”（Scott-James，The Making of Literature，Chapter 29.[①]）

这样，便合了以我就文艺的道理，而不至于武断。这种态度才能真实的去看文艺，而把文艺所带着的注解和陈腐无谓的东西都放在一边。这种态度能叫批评者对新的旧的作品都一视同仁，不拿成见硬下判断。这样，他不但只是了解文艺，他也一定要明白文艺中所含的生命是怎样，那就是说，他必明了人生，才能明白文艺所表现的是什么。这样，批评家所具的天才，所忍受的苦，所有的道德，才能与艺术家媲美，而批评便成了一种艺术，而是“诗只能被诗人摩抚”。艺术家是比批评家多一些自由的，批评家的难能可贵也就是因为他能真了解艺术家；他决不是随便批评几句便可成功的。

批评家也必须对创造家表同情；批评不只是挑毛病。没有同情，便不会真诚，因为他以批评为对作家示威的举动。

① 司各特-詹姆斯，《文学的创造》第29章。

“对于青年人我须这样说，以缺点判断任何作品永远是不智慧的：第一个尝试应当是去发现良美之点。”（Coleridge）这是句极有意思的话。

天才，审美心，训练，知识，公平，精细，忍耐，同情，真诚……这么些个条件才能作成个批评家！

第十三讲　诗

在第六讲与第九讲里，我们谈过诗是文艺各枝的母亲。在第八讲里，我们看清了诗与散文的分别。现在应讲：㈠诗与其他文艺的区别，这是补充第八讲。　㈡诗的分类。㈢诗的用语。

一、诗与其他文艺的区别：在第八讲里，我们看到诗与散文的所以不同。因为这么一划分，往往引起一些误会：诗的内容是否应与戏剧小说等根本两样呢？现代的文艺差不多是以小说为主帅；诗好象只是为一些老人，或受过特种教育的有闲阶级预备着的。一提到诗，人们好似觉得有些迷惘：诗的形式是那么整齐，诗的内容也必定是一种不可了解的东西。可是，我们试掀开一本诗集，不论是古代的还是当代的，便立刻看到一些极不一致的题目：游仙曲，酒后，马，村舍；假如是近代的，还能看到：爱，运动场，洋车夫，汽车……；这又是怎回事呢？游仙曲与汽车似乎相距太远了，而且据一般不常与诗亲近的人推测，汽车必不能入诗。及至我们读一读汽车这首诗，我们所希冀的也许是象小说中的一段形容，或舞台上的布景；可是，诗中的汽车并不是这样，十之八九它是使我们莫名其妙。这真是个难题：诗与戏剧小说或别种文艺在内容上根本须不同吧，这诗集里分明有“汽车”这么一

首；说它应与别种文艺相同吧，这首汽车诗又显然这么神秘！怎么办呢？

诗的内容与别种文艺的并没有分别，凡是散文里可以用的材料，都可以用在诗里。诗不必非有高大的题目不可。那么，诗与散文的区别在哪里呢？在第八讲里说过，那是心理的不同。诗是感情的激发，是感情激动到了最高点。戏剧与小说里自然也有感情，可是，戏剧小说里不必处处是感情的狂驰。戏剧小说里有许多别的分子应加以注意，人物，故事，地点，时间，等等都在写家的眼前等调遣，所以，戏剧家小说家必须比诗人更实际一些，更清醒一些。他们有求于诗，而不能处处是诗。“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知！”《红楼梦》的作者是可以写首长诗补救散文之不足的。至于诗人呢，他必须有点疯狂：“诗要求一个有特别天才的人，或有点疯狂的人；前者自易于具备那必要的心情，后者真能因情感而忘形。”（亚里士多德《诗学》十七）诗人的感情使他忘形，他便走入另一世界，难怪那重实际的现代的侦探小说读者对诗有些茫然。诗是以感情为起点，从而找到一种文字，一种象征，来表现他的感情。他不象戏剧家小说家那样清楚的述说，而是要把文字或象征炼在感情一处，成了一种幻象。只有诗才配称字字是血，字字是泪。

诗人的思想也是如此，他能在一粒沙中看见整个的宇宙，一秒钟里理会了永生。他的思想使他“别有世界非人间”，正如他的感情能被一朵小花、一滴露水而忘形。“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。”（李商隐《无题》）他的思想也许是不科学的，但“神女生涯原是梦”是诗的真实；诗自有诗的逻

辑。况且诗是不容把感情，思想，与文字分开来化验的。诗人的象征便是诗人的感情与思想的果实，他所要传达出的思想是在象征里活着，如灵魂之于肉体，不能一切两半的。他的象征即是一个世界，不需什么注解。诗也许有些道德的目的，但是诗不都如此，诗是多注意于怎样传达表现一个感情或一思想，目的何在是不十分重要的；诗人第一是要写一首“诗”。诗多注重怎么说出，而别种文艺便不能不注意于说些什么。

这样，我们才能明白为什么诗能使我们狂喜，因为它是感情找到了思想，而思想找到了文字。它说什么是没有大关系的，马，汽车，游仙曲，都是题目；只要它真是由感情为起点，而能用精美的文字表现出，便能成功。因此，我们也可以看清楚了，为什么诗是生命与自然的解释者，因为它是诗人由宇宙一切中，在狂悦的一刹那间所窥透的真实。诗人把真理提到、放在一个象征中，便给宇宙添增了一个新生命。坡说：诗是与科学相反的。诗的立竿见影的目的是在愉快，不在真实。诗与浪漫故事是相反的。诗的目标在无限的愉快，而故事是有限的。音乐与愉快的思想相联结，便是诗。我们不是要提出诗的定义，我们只就这几句话来证明为什么诗能使生命调和。因为诗的欣悦是无限的，是在自然与生命与美中讨生活的，这是诗之所以为生命的必需品。“诗的力量是它那解释的力量；这不是说它能黑白分明的写出宇宙之谜的说明，而是说它能处置事物，因而唤醒我们与事物之间奇妙、美满、新颖的感觉，与物我之间的关系。物我间这样的感觉一经提醒，我们便觉得我们自己与万物的根性相接触，不再觉得纷

乱与苦闷了，而洞晓物的秘密，并与它们调和起来；没有别的感觉能这样使我们安静与满足。”（Matthew Arnold）醒着，我们是在永生里活着；睡倒，我们是住在时间里。诗便是在永生里活着的仙粮与甘露。雪莱赠给云、叶、风与草木永生的心性；他们那不自觉的美变为清醒的可知的，从而与我们人类调和起来。在诗人的宇宙中没有一件东西不带着感情，没有一件东西没有思想，没有一件东西单独的为自己而存在。“二年鱼鸟浑相识，三月莺花付与公。”（苏轼）这是诗人的世界，这是唯有诗人才能拿得出的一份礼物。

我们不愿提出诗的定义，也不愿提出诗的功用，但是，在前边的一段话中，或者可以体会出什么是诗，与诗的功用在哪里了。

二、诗的分类：这是个形式的问题。在西洋，提到诗的分类，大概是以抒情诗，史诗，诗剧为标准的。亚里士多德的《诗学》差不多只是讨论诗剧，因为谈到诗剧便也包括了抒情诗与史诗。史诗，抒情诗，诗剧是古代希腊诗艺发展的自然界划。这三种在古代希腊是三种公众的娱乐品。在近代呢，这三种已失去古代的社会作用，这种分类法成为历史的、书本上的，所以也就没有多少意义。就是以这三种为诗艺的单位，它们的区划也不十分严密。史诗是要有对话的，可是好的史诗中能否缺乏戏剧的局势？抒情诗有时候也叙事。诗剧里也有抒情的部分。这样看，这三种的区别只是大体上的，不能极严密。

对于诗的分类还有一种看法，诗的格式。这对于中国人是特别有趣的。中国人对于史诗，抒情诗，戏剧的分别，向

来未加以注意。伟大的史诗在中国是没有的。戏剧呢，虽然昌盛一时，可是没有人将它与诗合在一处讨论。抒情诗是一切。因此提起诗的分类，中国人立刻想到五绝、七绝、五律、七律、五古、七古、乐府与一些词曲的调子来。就是对于戏剧也是免不了以它为一些曲子的联结而中间加上些对话，有的人就直接的减去对话，专作散曲。大概的说起来呢，五古、七古是多用于叙述的，五绝、七绝是多用于抒情的；律诗与词里便多是以抒情兼叙事了。诗的格式本是足以帮助表现的。有相当的格式更足以把思想感情故事表现得完美一些。但是，专看格式，往往把格式看成一种死的形式，而忘了艺术的单位这一观念。中国人心中没有抒情诗与叙事诗之别，所以在诗中，特别是在律诗里，往往是东一句西一句的拼凑；一气呵成的律诗是很少见的，因为作诗的人的眼中只有一些格式，而没有想到他是要把这格式中所说的成个艺术的单位。这个缺点就是伟大诗人也不能永远避免。试看陆游的“利欲驱人万火牛，江湖浪迹一沙鸥，日长似岁闲方觉，事大如山醉亦休。”是多么自然，多么畅快，一点对仗的痕迹也看不出，因为他的思想是一个整的，是顺流而下一泻千里的。但是，再看这首的下一半：“衣杵相望深巷月，井桐摇落故园秋。欲舒老眼无高处，安得元龙百尺楼？”这便与前四句截然两事了：前四句是一个思想，一个感情，虽然是放在一定的格式中，而觉不出丝毫的拘束。这后四句呢，两句是由感情而变为平凡的叙述，两句是无聊的感慨。这样，这首《秋思》的前半是诗，而后半是韵语——只为凑成七言八句，并没有其他的作用。这并不是说，一首七律中不许由抒情而叙述，而是说只

看格式的毛病足以使人忽略了艺术单位的希企：只顾填满格式，而不能将感情与文字打成一片，因而露出格式的原形，把诗弄成一种几何图解似的东西了。

再说，把诗看成格式的寄生物，诗人便往往失去作诗的真诚。而随手填上一些文字便称之为诗。看苏轼的《祥符寺九曲观灯》："纱笼擎烛迎门入，银叶烧香见客邀。金鼎转丹光吐夜，宝珠穿蚁闹连朝。波翻焰里元相激，鱼舞汤中不畏焦。明日酒醒空想象，清吟半逐梦魂销。"这是诗么？这是任何人所能说出的，不过是常人述说灯景不用韵语而已。诗不仅是韵语。可见，把格式看成诗的构成原素，便可以把一些没感情，没思想的东西放在格式里而美其名曰诗。灯景不是个坏题目，但是诗人不能给灯景一个奇妙的观感，便根本无须作诗。

由上面的两段看出，以诗艺单位而分类的，不能把诗分得很清楚。但是有种好处，这样分类可以使诗人心中有个理想的形式，他是要作一首什么，一首抒情的，还是一首叙事的；他可以因此而去设法安排他的材料。以诗的格式分类的容易把格式看成一切，只顾格式而忘了诗之所以为诗。研究格式是有用的，因为它能使我们认识诗艺中的技巧，但是，以诗而言诗，格式的技巧不是诗的最要紧的部分。

再进一步说，诗形的研究是先有了作品而后发生的。诗的活力能产生新格式，格式的研究不能限制住诗的发展。自然，诗的格式对于写家永远有种诱惑力，次韵与摹古是不易避免的引诱，但是，记住五六百词调的人未必是个词家。这样，我们可以不必把诗的格式一一写在这里，虽然研究诗形

也是种有趣的工作。研究诗形能帮助我们明白一些诗的变迁与形式内容相互的关系，但这是偏于历史方面的；就是以历史的观点看诗艺，它的发展也不只是机械的形体变迁；时代的感情，思想，与事实或者是诗艺变迁更大的原动力。

三、诗的用语：刘禹锡作诗不敢用“糕”字，因它不典雅。现代一位文人把“尿”字用在诗中，而自夸为创见。诗的用语到底有没有标准呢？这是个许久未能解决的问题。在大诗人中，但丁是主张用字须精美，Wordsworth是主张宜就日常生活的言语用字。欧·亨利[①]幽默的提出这个问题，而未能加以判断（看Proof of The Pudding[②]）。我们应怎样解决呢？

由文字的本身看，文字都是一样有用的，文字自己并没有天然的就分为两类：诗的字与非诗的字。文字正象色，会用色的人才会画图，颜色本身并不是图画。文字自己并没有诗意，是在诗人手里才成为诗的组成分子。这样看，诗人用字应当精细的选择。他必须选择出正好足以传达他的思想与感情的字——美的是艰苦的。这是无可推翻的道理。专顾典雅与否是看字的历史而规定去取，这与自我创造的精神相背，难免受“刘郎不肯题糕字，虚负诗中一代豪”的讥诮。主张随便用字的人，象Wordsworth以为好诗是有力的情感之自然流泻，只有感情是重要的，文字可以随便一些。只雕饰文字而没有真挚的感情是个大错误。但是，有了感情而能呕尽

① 欧·亨利，美国短篇小说家。

② 《空谈不如试验》。欧·亨利所著短篇小说。

心血去找出最适当的、最有力的字，岂不更好？这样，我们便由用什么字的问题变为怎样用字的问题了。用什么字是无关重要的，字本来都是一样的，典雅的也好，俗浅的也好，只要用的适当而富有表现力。作诗一定要选字；不是以俗雅为标准，而是对诗的思想与感情而言。诗是言语的结晶，文字不好便把诗毁了一半；创造是兼心思与文字而言的。空浮的一片言语，不管典雅还是俗浅，都不能算作诗。中国的旧诗人太好用典了；用典未必不足以传达思想，但是，以用典为表示学识便是错误。有许多杰作是没有一个典故的。中国的新诗人主张不用典，这是为矫正旧诗人的毛病，可是他们又太随便了，他们以为随便联串上一些字便可以成诗。诗不是那么容易的东西。白话是种有力的表现工具，但是，诗人得抓住白话那“有力”之点；能捉住言语的精华不是一般人所能作到的，就是诗人也要几许工夫而后才能完全把言语克服了。“红杏枝头春意闹”的“闹”字，“云破月来花弄影”的“弄”字，都是俗字，可是这两个俗字要比用两个典故难得多了。王安石的“春风又绿江南岸”中“绿”字原是“到”字，后改为“过”字，又觉不好而改为“入”字，最后定为“绿”字。这些字全是俗字，为何要改了又改，而且最后改定的确比别的字好？天才的自然流露是确有其事，但是，“自昔词人琢磨之苦，至有一字穷岁月，十年成一赋者。白乐天诗词疑皆冲口而成，及见今人所藏遗稿，涂窜甚多。”（《春渚纪闻》）这足以给新诗人一些警戒。用白话写的与用典故写的都不能算诗，假如写的人只是写了一段白话，或写了一堆典故；美的是艰苦的。

诗的体裁也与用字有关系:“诗庄词媚，其体元别。”自非确当的话，但是一首七古与一首词间所表现的自然有些不同。《琵琶行》不能改入《虞美人》和《玉阶怨》，因为体裁不同，所表现的内容也便不同。因此，找到适当的格式，还要找相当的文字，才能作足这形式之美。自然，一个格式也可以容纳许多不同的思想感情，但有的格式是只能表现某一些思感的,绝句与多数的词调的容纳量是比律诗窄狭得多。诗虽未必都“庄”，而许多小令是必须“媚”的。新诗的发展还正在徘徊歧路的时期，在形式上有许多人试用西洋诗体，这个尝试是应小心一点的：专拿来一种格式，而不管它适于表现什么，和它应当用什么文字，当然会出毛病的。

第十四讲 戏 剧

孔尚任在《桃花扇传奇》的序言里说：

“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备；至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于三百篇，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、太史公也。于以警世易俗，赞圣道而辅文化，最近且切。今之乐，犹古之乐，岂不信哉？”

这段话对于戏剧的解释，在结构上只看了文学方面，在宗旨上是本于“文以载道”，而忽略了艺术上的功能。戏剧之与别种文艺不同，不仅限于它在文体上的完备，而是在它必须在舞台上表现。因为它必须表演于大众目前，所以它差不多利用一切艺术来完成它的美；同时，它的表现成功与否，便不在乎道德的涵义与教训怎样，而在乎能感动人心与否。所以亚里士多德在《诗学》里指出：“因为人类有摹仿的本能，所以产生了艺术。戏剧便是用行为来摹仿。依了诗人自己的性格的严肃与轻佻，他可以摹仿高尚的人物和其行为，或是卑低的人物与其行为。前者便是悲剧的作者，后者是喜剧的作者。悲剧中有六个要素：结构，性格，措辞，情感，场面，音乐。悲剧的目的在唤起怜悯与恐惧以发散心中的情感。这样，亚里士多德把戏剧的起源与功能全放在艺术之下，而且

指出它是个更复杂和必须表演的艺术。它不是要印出来给人念的，而是要在舞台上给人们看生命的真实。因此，戏剧是文艺中最难的。世界上一整个世纪也许不产生一个戏剧家，因为戏剧家的天才，不仅限于明白人生和文艺，而且还须明白舞台上的诀窍。一出戏放在舞台上，必须有多方面的联合：布景与音乐的陪衬，导演者的指导，演员的解释，最后是观众的判断。它的效力是当时的，当时不引起观众的趣味，便是失败。读一本剧和看一本剧的表演是不同的：看书时的想象可以多方的逐渐的集合，而看戏时的想象是集中在目前，不容游移的。

"假如在文艺中内部的分子是重要的，在戏剧里，外部的分子也该同样的注意。戏剧有他种文艺没有的舞台上的表演；这一点—— 以真的表现真的—— 使戏剧成为艺术的另一枝。但是这以真的表现真的并不与日常生活完全相同……。真实，并非实现，是戏剧的命脉，是以集中把实现提高和加深，使之不少于，而是多于实现。"（Worsfold，The Drama[①]）

戏剧是多于生命的。

拿这个道理方可判断与解释戏剧。古代与近代的戏剧不同，西洋与中国的戏剧不同，但是，它们的同与不同并不重要，我们应首先注意它们合于这个原理与否。拿这个原理去衡量戏剧能使我们看出它们为何不同，因为既要表演，时代与环境的不同便叫表演的方法不一样，希腊古代的戏剧是那样的古怪，然而在当时是非那样表演不可的。元曲的一人唱，

① 沃斯福尔德，《戏剧》。

旁人只答几句话，是不足以充分表现真实的，虽然它们的抒情诗部分是非常的美好；抒情诗在古代希腊戏剧中也有，但不象元曲中那样多，也不那么重要；况且舞台上的表演是不能专依靠抒情的。明清的戏剧，人物穿插较比火炽了，可是唱的部分还是很多，而且多是以歌来道出行动和事实，不是表现给观众；至于象《长生殿》中的《弹词》与《闻玲》那类的东西，是史诗与抒情诗的吟唱，不是戏剧的表现，可以算作好诗，而非戏剧。多数的中国戏是诗与音乐的成分超过戏剧的。

拿古代希腊和中国的戏剧与现代的比较，我们看出来它们的不同是在表现真实的程度不一样。无论什么戏，只要它是戏，便须表现生活的真实，因为刺激情感是它的起源。但是，这表现真实的方法是越来越真切的，所以古代希腊与中国的旧剧便不能与西洋现代的戏剧比了。古代希腊的戏剧是由民间的歌唱，进而为有音乐的表现，而后又加入故事。有这样的进展程序，所以它的诗的分子很重要。表演的时候，是在极大的露天戏园，能容纳两三万人，于是，演员必须穿着五六寸高的厚鞋，戴着面具，表演只能用手式与受过训练的声音慢诵戏文，以使听众全能看得见听得见。这个方法在事实上能给观众一些感动，假如观众是在那个场面之前。中国戏剧是显然由歌唱故事而来，所以，它的组成分子是诗与音乐多于行动的，它的趋向是述说的，如角色的自道姓名和环境，和吟唱眼中所见景色与人物，和一件事反复的陈说；在武剧中事实总是很简单的，它的表现全在歌舞与杂技上。毛西河《词话》里说：

“古歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌；即舞曲中词，亦不必与舞者搬演照应，……宋末，有安定郡王赵令畤者，始作‘商调鼓子词’，谱《西厢》传奇，则纯以事实谱词曲间，然犹无演白也。至金章宗朝，董解元，不知何人，实作‘西厢搊弹词’，则有白有曲，专以一人搊弹并念唱之。

“嗣后金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓‘连厢词’者，则带唱带演，以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱词；而复以男名末泥，女名旦儿者，并杂色人等入勾栏扮演，随唱词作举止，如‘参了菩萨’，则末泥　揖；‘只将花笑祇’，则旦儿捻花类，北人至今谓之连厢，曰‘打连厢’，‘唱连厢’，又曰‘连厢搬演’……

“至元人造曲，则歌者舞者合作一人……然其时司唱犹属一人，仿连厢之法，不能遽变。”

有这样的来源，所以，就是到了后来的昆曲与皮黄戏，还是以唱舞为重要分子，而不能充分的表现。观众，在古代希腊，是一面看剧，一面敬神，因为演剧是一种宗教行为；在中国，这宗教成分不多，而是去听一种歌，看一种舞，歌舞的形式是已熟知的，不过是看看专门演员对这歌舞的技术如何，从而得点愉快。依着这歌舞的发展，一切神奇的事全可以设法加入，可能的与不可能的全用方法象征或代表出来，于是，中国戏剧便日甚一日的成为讲歌舞技术的东西，而不问表现真实到了什么程度。有的剧本实在很好，但是被规则与成法拘束住，还是不能充分的表现。这样，希腊剧被环境与设施上限制住，发展到“一种”歌舞剧上去。设若我们拿西洋现代戏剧和他们比较，我们立刻发现了现代戏剧的发展是

在表现真实方面。

先从结构上说：亚里士多德说："每个悲剧有两部分，进展与结局。重要行为之外的，和有时在其中的，穿插，作成进展部分；此外的是结局。"这样看起来，希腊古代戏剧的结构与西洋的五幕剧的，和中国的四折或多于四折剧的，并没有多少差别；因为五幕剧的进行与中国四折剧的进行，也是依着起始、发展与结果的次序。不过希腊剧受表演设备的限制，角色只有三人，而西洋与中国剧的角色便没有数目上的限制。这样希腊剧的重点就不能不在于给整个的印象而忽略了细小的节目，而后代的戏剧，因为穿插复杂，角色无定数，便注意到细小节目；于是它的重点便移到部分上去，而更显着真切。中国剧的幕数划分虽甚整齐，而在一折之中，人物的出来进去很多，不能在极恰当的时候换场，而且就是换场的时候，也没有开幕闭幕的举动，可是对于细节的注意也有显然的进步。在许多由昆曲改造的京戏中可以看得出对于穿插的改善，使事实的表演更近于真实。这趋进写真的倾向——因为戏剧是要表现真实的——是剧本进步的一个动力。

古代戏剧多取材于伟人的故事，而且把结局看成顶要紧的东西。近代戏剧的结构的取材多是平凡的事实，而结构的重要似乎移到性格的表现上去。古代是以结构中的穿插来管着角色，近代是以性格的表现带领着行为。中国的戏剧差不多是取材于历史的，可是历史人物的表现几乎永远与平凡人物相似；在元曲中结构很有些象古代希腊的，是以结构为主，而人物个性有时不能充分发展。近代的中国剧，虽然结构的重要还在人物性格之上，可是在穿插上显然的较比活泼，而

且有的时候给次要的人物以很好机会来表现个性：假如《西厢记》按着古代希腊结构的组成，它的重要人物一定只是莺莺、张生与老夫人；可是王实甫的作品中，红娘成为极活泼而重要的角色，差不多把莺莺们完全压倒了。这注重人物的趋向，也是受了求真的影响。事实人物不厌其平凡，其要点全在怎样表现他们，这似乎是近代戏剧的趋势，虽然有人，象阿瑙德，以为事实必须伟大高尚，但是依着文学进展的趋向看起来，文学日甚一日的注意在怎样表现，这是不能强为矫正的。据我看，结构与人物的高尚与否似乎不成问题，所当注意的是结构与人物的如何处理。尤瑞皮底司已经把历史人物作为真人物似的而充分表现他们的个性与讨论他们的问题，时代精神是往往叫历史的人物与事实改变颜色的。结构在古人手里是定形的，把些人物放在这结构下活动着；现代是以结构为戏剧发展的自然程序，我们引莫尔顿一段话看看：

"假如结构为对于人生范围中的扩大设计，为经验之丝所织成规则的图案，正如许多色的线之织入一匹布，则此观念之表现必带出它的真正尊严。此外还有何种象这样秩序的排列为科学与艺术的会合点？科学是检讨那美丽而混杂的天体的律动，或将那自然表面的幻变复杂，列成有系统的类别与良好的生命秩序。同样，艺术继续着创造的工作，从事物的混乱实况中作出理想的排列。这样，那生命的迷网，带着许多相反的企图，错综与曲折的相反心意，和全人类的争斗或合作，在这里，没有两个人完全相同，也没有一个对别人能完全独立——这个曾经多少的劳力，被科学的历史家研究而作成一调和的方式，名曰'天演'。但是，历史家看出来，戏

剧家早已看到这一步。戏剧家曾经检讨罪恶，并且看出来它与‘报应’相联，曾把欲望改为深情，曾接受真实中没有定形的事实而使成为有秩序的经济的图形。这个把定形加于生命之上就是结构……。”(Moulton, Shakespeareas a Dramatic Artist.[①])

这样，我们明白了什么是结构，它是极经济的从人生的混乱中捉住真实。它即是这样的一个东西，它的重要便多在于表现真实，而真实是多于生命的。那希腊古代戏剧的特重结构，与结构的事实必须是高贵尊严的，便不能限制住后代戏剧的注重人物与行为的细微处，也不能限制住把人物的表现改为一个主义或问题的表现，因为无论注重哪点，结构的形成是根本含有哲学性的。这哲学性便使时代的心神加入戏剧里边去，从而戏剧总是表现人生的真实的，而不是只表现一些日常的事实。

在这里，我们就可以想到戏剧创造的困难在何处。它第一要在进展上使节目与全部相合，一点冗弱与无关的情节也不能要，这样，才能成为一有系统、有目的之计划，才能使观者的思想集中而受感动。第二，它要由进展而达到一个顶点。这比第一层又难多了，而且是多数戏剧失败的原因。叔本华说：

“第一步，也是最普通的一步，戏剧不过是有趣味……。第二步，戏剧变为情感的。戏剧的人物激起我们的同情，即间接的与我们自己同情……。第三步，到了顶点，这是难的

① 莫尔顿，《戏剧艺术家莎士比亚》。

地方。在这里，戏剧的目的是要成为悲剧的。在我们眼前，我们看到生活的大痛苦与风波；其结局是指示出一切人类努力的虚幻。

“常言，开首是难的。在戏剧中恰得其反；它的难关永在结局，……这个困难的原因，一部分是因为把事物纳入阵网之中是比怎样再把它提出来容易的；一部分是在开首的时候，我们许多著者完全随便去作，及至到了最后，我们要和他要求一定的结果。”(Schopenhauer，on Some Forms of Literature.[①])

这个困难是事实中的，因为结构的意义既如上述，它的结局必须要满足观众的要求，那就是说由看事实而归到明白人生的真实，由表现人生走到解释人生。希腊古代的戏剧多数是依着当时的宗教与人生观，使命运的难逃结束一切。中国的戏剧多数是依着诗的正义而以赏善罚恶为结局。这两种对生命的看法对不对是另一问题，但是，人生的哲学及观感是不限于这两种的，因而戏剧中所表现的精神也便不同。近代的思想与信仰是差不多极难统一的，这足以使戏剧家由给一定的解释与哲学，改为只是客观的表现，或表现一个问题而不下结论；这样，近代的戏剧结构便较比古代的散漫一些，但在真实上更亲切一些；可是，它的结局决不能象古代的所给的印象与刺激那样的一致。近代的戏剧差不多是由解释真实而变为使观者再解释戏剧，这是很危险的，但也许是不可避免的事实。

① 叔本华，《论文学的几种形式》。

再从言语上说，戏剧中言语的演变也是以表现真实为主。古代的希腊戏剧是用韵文的——诗剧。所以，在亚里士多德的《诗学》里，他差不多完全是讨论悲剧，因为史诗与抒情诗是包括在悲剧中的，悲剧是诗的演进到极完美的东西。但是，尤瑞皮底司已然大胆的用日常的言语去表现："日常生活与事情"。莎士比亚的戏剧中，是韵语与散文并用的；大概是在打趣与平凡的思想上他便用散文。这便足以证明散文是比韵语更能表现真实。于是，后代便连无韵诗也不用，而完全用散文；因为人是不用韵语讲话的。中国戏剧的言语，除了最近的新剧，总是歌曲与宾白相兼，但是，近代的皮黄戏中歌曲的词句，虽然勉强着用韵，而事实上实在不能算是诗，或者连韵语也够不上；而且演员有自由改定词句的权利，所改正的有时远不及原文，但是，在声调上更悦耳，听者也便不去管它象话不象话，而专以好听为主。今日的新剧提倡者，对于戏剧应用何种言语还在讨论，其实，这是无须多讨论的——表现什么便应用什么言语，一个学者与一个车夫的言语是不相同的，便应当用学者与车夫所用的言语去表现，这便能真确有趣。京腔大戏中的言语是已经成形，不管它是好是坏，它对于国语的推广确是极有力的。新剧的言语自然应该利用国语，但是为提倡新剧，就是全用方言，也无所不可。旧剧中的尖团字是一成不变的，是伶人的一种很重要的训练，尖团颠倒便遭"怯口"之诮，其实伶人自己也并不晓得为何必须如是。新剧的演员未必都能说国语，而且没有遵守尖团字的必要，所以在各地方演剧——除非是为国语运动——满可以用方言，以免去那不自然的背诵官话；——不自然便损坏真

实。

至于舞台的布景与行动，中国旧剧中的实在有改革的必要。那自道姓名，与向台下的听众讲话，是极不合表现真实的原理。自然，在西洋古代戏剧中也有与这类似的举动，但是已经改掉了，而把舞台视成另一世界，以幕界为一堵厚壁，完全与台下隔开。这并不难改掉，只要有好剧本，而且演员能忠于剧本，这些毛病自然能免去。这个问题系于皮黄剧的是否有成立的价值，或是否能改善。这是个大问题。假如我们承认皮黄戏是“一种”歌舞剧，有保存的价值——以现在民众的观剧程度说，它确有保存的必要——那么去改善它，把它的音乐与歌舞更美化一些，把剧本修改得更近于情理，便真可把它看成“一种”歌舞剧，而与真正的新剧分途前进，也未不可。这样，旧戏的改善便可专从美的方面下手改善，而把真实的表现让给新剧去从事工作，因为在旧剧的壳壳中决不能完全适用真正戏剧的原理。在新剧中呢，那舞台上的不近情理的举动，与自道姓名等，自然会在写剧本时便除去；那文明剧中的由旧戏得来的毛病是该一律扫清的。至于布景，在改善的旧戏与创作的新剧有同样的困难。戏剧是表现真实的，也是艺术的，它的布景是必须利用各种艺术而完成一个美的总集。在旧戏中，以手作推势便算开门，以鞭虚指，便又是一村，这自然是太不近于真实，但是，这也比那文明戏中的七拚八凑的弄几张油画来敷衍强得多；这虽不真实，究竟手势比破油画在强烈的煤油灯光下还少一些丑恶。在这里，新剧感着同样困难。舞台上布置的各项人材是极感缺乏的。旧戏的改善在一方面，在今日的情形之下，或只能消极的去避

除那丑恶之点，如在舞台上表现杀人洒血等，在美的表现上，似乎得等着新剧的设施有成绩之后，它才能想起采用，采用的得当与否，要视旧剧改善者的审美的程度而定。这样，新剧家的只努力于剧本——现在的情形是如此——是决不足以使新剧推展得圆满的，他们必须注意到这全体之美的设施，不然，他们的剧本在舞台上一定比旧戏还更丑劣。自然，舞台上的真实永远不能避免人为的气味，所以，现代西洋戏剧有灭除这种不自然的表现之趋势；但是，在现在的中国，戏剧到底是要含有教育的目的，我们不能不拿较比真实的打倒无理取闹。对于观众有了相当美的训练，我们才能更进一步去减除这不自然的布景等。

至于演员与戏剧的关系，设若戏剧能达到以艺术表现真实的地步，是最有趣的。那就是说，演员在忠实于剧本之中，而将身心融化在剧旨里去解释它，去表演它。这样，演员决不仅是背过了剧本到台上去背诵，或是随意参加自己意见与言语，而是演员本人也是个艺术家，用他的人格与剧本中的人格的联合而使戏剧表演得格外生动有力。有许多人以为表演不算是艺术，这是错误的。一个演员的天才、经验与真诚，是不能比别的艺术家少的。诚然，他的职务是表演，不是创作，但是，设若他没有艺术的天才与经验，他决不会真能明白艺术作品而表演到好处。戏剧的进展既依表现真实为准，演员的困难便日见增加。中国或古代希腊的伶人决不会把近代的剧本能演到好处，因为他们的舞台经验是极有限的，极死板的，极不自然的；近代戏剧是赤裸裸的表现人生，不假一切假作的事情，如画脸，如台步等等来帮助他们作成伶人，而

是用自己的天才与人格来使剧中人物充分表现出来。他们不是由脸谱与台步等作成自己的名誉，而是替创造家来解释来表演真实。他的一切举动都要恰合真实，这不是件容易作到的事。中国戏剧的改良，要打算成功，对于培养这样的演员是极当注意的，这样的演员除了自己的天才外，必须受过很好的教育。

第十五讲 小 说

好听故事是人类天性之一，可是小说是文艺的后起之秀。不但中国的学者，象纪昀那样的以为：

“班固称‘小说家者流盖出于稗官’，如淳注谓‘王者欲知闾巷风俗，故立稗官，使称说之’。然则博采旁搜，是亦古制，固不必以冗杂废矣……”（《四库全书总目提要》）

就是西洋的大文学家，如阿瑙德（Matthew Arnold）也以为托尔斯泰的Anna Karenina[①]不能算个艺术作品，而是生命的一片断。自然，这种否认小说为艺术品有许多理由，而它是后起的文艺，大概是造成这个成见很有力的原因。当英国的菲尔丁（Fielding）写小说的时候，他说“实际上，我是文艺的新省分的建设者，所以我有立法的自由。”这分明是自觉的以小说为一种新尝试，故须争取自由权以抵抗成见。

那么，小说究竟算得了艺术作品么？我们先拿一段话看看：

“近代小说将抽象的思想变为有生命的模型；它给予思想，它增加信仰的能力，它传布比实在世界中所见的更高之道德；它管领怜悯、钦仰与恐怖的深感；它引起并继持同情；

① 《安娜·卡列尼娜》。

它是普遍的教师；它是读众所愿读的唯一书籍；它是人们能晓得别的男女的情形唯一的途径；它能慰人寂寥，给人心以思想、欲望、知识，甚至于志愿；它教给人们言谈，供给妙句、故事、事例，以使谈料丰富。它是亿万人的欣喜之活泉，幸而人们不太吹毛求疵。为此，从公众图书馆书架上取下的，五分之四是小说，而所买入的书籍，十分之九是小说。”（Sir Walter Besant，Art of Fiction[①]）

这一段话没有过火的地方：小说是文艺的后起之秀，现在它已压倒一切别的艺术了。但是，这一段只说了小说的功能，而并未能指出由艺术上看小说是否有价值。依上面所说的，我们颇可引叔本华（Schopenhauer）的话，而轻看小说了——“小说家的事业不是述说重大事实，而是使小事有趣。”（On Some Forms of Literature）但是，小说决不限于缕述琐事，更不是因为日常琐事而使人喜读；托尔斯泰的《战争与和平》和一些历史小说可以作证。那么，小说究竟算艺术品不算？和为什么可以算艺术品呢？我们的回答，第一，小说是艺术。因为，第二，有下列的种种理由：

有人把小说唤作“袖珍戏园”，这真是有趣的名词。但是小说的长处，不仅是放在口袋里面拿着方便，而是它能补戏剧与诗中的缺欠。戏剧的进展显然是日求真实，但是，无论怎样求实，它既要在舞台上表现，它便有作不到的事。亚里士多德已经提到：如若在戏剧中表现荷马诗中的阿奇力

① 沃尔特·贝赞特爵士，《小说的艺术》。

(Achilleus)[1] 追赶海克特 (Hector)[2] 便极不合宜。再说,戏剧仗着对话发表思想,而所发表的思想是依着故事而规定好了的;戏台上不能表现单独的思想,除非是用自白或旁语,这些自然是不合于真实的;戏台上更不能表现怎样思想。诗自然能补这个短处,但是,近代的诗又太偏于描写风景与心象,而没有什么动作。小说呢,它既能象史诗似的陈说一个故事,同时,又能象抒情诗似的有诗意,又能象戏剧那样活现,而且,凡戏剧所不能作的它都能作到;此外,它还能象希腊古代戏剧中的合唱,道出内容的真意或陈述一点意见。这样,小说是诗与史的合体,它在运用上实在比剧方便得多。小说的兴盛是近代社会自觉的表示,这个自觉是不能在戏剧与诗中充分表现出来的。社会自觉是含有重视个人的意义;个人之所以能引起兴趣,在乎他的生命内部的活动;这个内部生活的表现不是戏剧所能办到的。诗虽比戏剧方便,可是限于用语,还是不如小说那样能随便选择适当的言语去表现各样的事物。这个社会自觉是人类历史的演进,而小说的兴起正是时代的需要。这就表现的限制上说,由人类历史的演进上说,都显然的看出小说的优越;艺术既是无定形的,不是一成不变的,这些优越之点果能用艺术的手段利用,小说便是新的艺术,不能因为它的新颖而被摒斥。

在形式上说,它似乎没有戏剧那样完整,没有诗艺那样规矩,所以,有些人便不承认它有艺术的形式。诚然,它的

① 现通译为阿基琉斯,荷马史诗《伊利昂纪》中的英雄。

② 现通译为赫克托尔,《伊利昂纪》中的特洛伊主将。

形式是没有一定的，但是，这正是它的优越之点；它可以千变万化的用种种形式来组成，而批评者便应看这些形式的怎样组成，不应当拿一定的形式来限制。设若我们就个个形式去看，我们可以在近代小说中，特别是短篇的，如柴霍甫，莫泊桑等的作品，看到极完美的形式，就是只看它们的形式也足以给我们一种喜悦。短篇小说的始祖爱兰坡① 便是极力主张为艺术而艺术的人，这个主张对与不对是另一问题，但它证明小说决不是全不顾及形式的。不错，在长篇中往往有不匀调的地方，但是这个缺点决不能掩蔽它们的伟大。总之，我们宜就个个小说去看它的形式，这才能发现新的欣赏，而且这样看，几乎在任何有价值的作品中，都可以找到一种艺术的形式，它可以没有精细的结构，但是形式是必定有的；而且有时候越是因为它的结构简单，它的形式越可喜，它有时候象散文诗或小品文字，有种毫无技巧的朴美，这在诗艺中是很少见的。什么是小说的形式，永不能有圆满的回答；小说有形式，而且形式是极自由的，是较好的看法。小说的形式是自由的，它差不多可以取一切文艺的形式来运用：传记，日记，笔记，忏悔录，游记，通信，报告，什么也可以。它在内容上也是如此；它在情态上，可以浪漫，写实，神秘；它在材料上，可以叙述一切生命与自然中的事物。它可以叙述一件极小的事，也可以陈说许多重要的事；它可描写多少人的遭遇，也可以只说一个心象的境界，它能采取一切形式，因而它打破了一切形式。

① 现通译为爱伦·坡（1809—1849），美国小说家。

那么，小说之所以能为艺术品者，只仗着这些优越之点吗？当然不是。小说的发达是社会自觉的表示，上面已经提到。社会自觉含有极大的哲学意味。每个有价值的小说一定含有一种哲学。这种哲学暗示出，如梅瑞地兹（Meredith）[①]所谓：哲学告诉我们，我们并不美如玫瑰之红艳，亦非丑如污浊之灰暗；反之，哲学使我们看到我们的光景是美好，下得去的，有结果的，因而最后得到欣悦。又如杜司妥亦夫司基所谓：大概说，人们，即使是恶劣的，是比我们所设想的更天真更简单一些。我们自己也是这样。这样的暗示，我们可以找到许多，因为一个没有哲学的故事是没有骨头的模特儿。但是，有哲学是应当的，哲理的形成也不算极难的事，小说之所以为艺术，是使读者自己看见，而并不告诉他怎样去看；它从一开首便使人看清其中的人物，使他们活现于读者的面前，然后一步一步使读者完全认识他们，由认识他们而同情于他们，由同情于他们而体认人生；这是用立得起来的人物来说明人生，来解释人生；这是哲学而带着音乐与图画样的感动；能作到这一步，便是艺术，小说的目的便在此。

戏剧与诗也能如此，但是，上面所指出的小说的优越之点，使小说在此处比戏剧与诗更周到更生动。戏剧中如过重思想，人物便易成为观念的代表，而失其个性；若欲保持个性，无论如何也不如小说那样能刻骨入微的描画。诗艺中是能以一语之妙而深入人心，但是，它不能永远用合适的言语传达一切，它的美好的保持往往限制住它的畅所欲言；而高

① 现通译为梅瑞狄斯（1828—1909），英国诗人、小说家。

深的哲理往往出自凡夫俗子之口，小说于此处便胜过了诗艺。这样，小说必须有它的哲学，而且是用艺术手段来具体的表现它，假若能达到此点，它便不能不算艺术。

从哪里得到哲学？要观察人生与自然。怎能具体的表现出这个哲学？要观察人生与自然。观察人生与自然，从而以相当的工具去表现人生与自然，不是一切艺术的根本条件么？小说家既也须懂得人生与自然，小说家便不是容易作到的。阿瑙德以为托尔斯泰的作品是一片真实，不错，小说几乎都是真实的一片段，但是，这一片段真实从何而来？不是由生命的观察与体认么？这一段的组成，不是许多不同的心象的织成么？这分明是说：这些是生命，容我以艺术表现之。就是那极端写实的写家，随便拾起任何人物，随便拾起任何事实，随便拾起任何时间，似乎无所求于艺术了；但是，敢这样大胆的取材的人，必是对于人生与自然有极深的了解与心得，他根本的必须是个艺术家。俄国的写实作家有时只给我们一些报告似的东西，没有多少含义，没有什么最后的印象，然而这究竟不是报告，而是艺术家眼中的一片真实，也照原样使我们看一看；能使别人看到我们自己所看到的，便不是件容易的事。这样写作的态度是怎样看到便怎样写出，而在一写的时候，写家已经象那些事物的上帝似的那样明白它们。况且，他们所要写的多是人类的心感；托尔斯泰以为能传达感情是艺术唯一的目的。由观察人生，认识人生，从而使人生的内部活现于一切人的面前，应以小说是最合适的工具，因

此，小说根本是艺术的。乔治·伊利亚特（George Eliot）[①]说：

“我真愿意再多看人类生命；人在世上只有这么几年，怎能看够了呢？但是，我是说，现在我正在用诗艺的自由与深刻的意味检讨我最远的过去，有许多步骤必须走过，然后，我才能艺术的运用我现在所得的任何材料。”（George Eliot’s Life，J.W.Cross[②]）

这是一个有名的写家的自述，这里指给我们：生命的观察是一件事，观察以后能艺术的应用又是一件事；那就是说，经验与想象是艺术组成的两端。设若一个人不能设身处地的，象被别人的灵魂附了体的样子，他必不会给他的一切人物以生命及个性。这个外物与内心的联合是产生艺术的仙火。人生与自然经过想象，人生与自然才能属于作者；作品的特色便是想象的颜色。假如戏剧与诗艺是以思想装入形式，小说是以想象变化形式；戏剧与诗艺也要想象，但在形式上远不及小说能充分自由。Worsfold说：

“以想象的运用而解释自然，是小说的本色——提出目前生活的一个理想的表现——决无缺欠。它完全凭着字的力量，而不需韵文的音乐，也不要戏剧的实现，而是以自由与完整来补这两个缺乏。与一旁的创造文艺相比较，小说对于这个工具，言语，有绝对的支配权能，而言语是艺术能影响于想象的最有力的工具。”（The novel[③]）

---

① 现通译为乔治·艾略特（1619—1880），英国女作家。

② 约翰·沃尔特·克罗所，《乔治·艾略特的生平》。

③ 《长篇小说》。

这样，小说家的想象天才辅以善于打动想象的工具，小说之能感动人心是自然结果；同时，想象天才与打动想象是艺术的基本条件。

由上面的几段我们看出，小说的长处和在思想上艺术上的基础，我们不能不承认小说在艺术上占有很高的地位。自然，因为小说的发达而有许多作品确是很坏，这是无可掩饰的事实，但这决不能用以判断小说的本身，也不能用以限制小说的发展。小说的将来是否也能象诗与戏剧那样有衰颓之一日是难说的，但是，就它的特点来看，它在表现真实与解释人生上是和诗与戏剧相同的，而在表现的方法上它比诗与戏剧更少限制，更能自由变化，更多一些弹性，恐怕它的发展还是正在青春时期，一时还不能见到它衰老的气象。

小说一名词在外国有许多字，如英语的Tale，Story，Nov－el，fiction及Short story等。法语的Roman，Nouvelle Co－nte等。此处略将此数字加以解释：Tale与Story二字相近，二者都是故事的意思，没有什么特别的意义。广泛着说，凡是小说都须有个故事；但是，故事的意思显然的与小说略有不同，那就是说，凡是一个故事，不论有小说的艺术结构与否，也是个故事；小说的内容必是个故事，而故事不必是小说。我们读过一个小说，往往说，这是很好的一个故事；但这不过信口一说，其实，读小说的兴趣与听说个没有艺术结构的故事的兴趣，至少也有程度上的不同。由习惯上说，Tale似乎比Story更简单一些，形式上更随便一些，所以由戏剧与

诗艺中抽绎出来的故事，往往称为 Tale，如 Tales from Shakespeare[①] 与 Tales from Chaucer[②] 等。自然，Tale of Two Cities[③] 是个长篇小说而也用此字，此字在此处的意思是与 Story 相近的。至于坡[④] 用 Tale 代表法语 Conte 是显然不合适的，因为后者是短篇小说的意思，而短篇小说实与随便一个故事大不相同。此点容后面细说。Novel 与 fiction 二字好似 Novel 近于中国史的稗史，既含新奇之意，又有非正史的暗示，此字似极适当于解释近代的小说 Fiction 的意思比 Novel 又广泛一些，它是泛指一切想象的创作，而指明出一类文艺，在这一类文艺下的不必一定是小说；自然由习惯上，戏剧与诗艺是自成一类的，其实以性质言，它们也似乎应在 fiction 之下。

以篇幅长短言，英国的 Novel 似等于法国的 Roman，是长篇小说。英国的 Novelette 等于法国的 Nouvelle，是中篇小说。所谓长篇与中篇者不过是指篇幅的短长而言，并没有一定的界限。在小说初发达的时候，差不多小说都是很长的，近代的则较短，可是最近又有写长篇的趋向。以艺术观点看，这篇幅稍长稍短并没有什么重要；不过篇幅有时较短在印刷上与定价上有关系，所以不能不区分一下。

近代的短篇小说确是另成一格，而决非篇幅简短的作品

---

① 《莎士比亚故事集》。

② 《乔叟的故事集》。

③ 即《双城记》。

④ 即爱伦·坡。

便是短篇小说。短篇小说是文艺上的术语，不是字少篇短的意思。短小的故事来源甚古，而短篇小说的成形与发展是近代的事。有许多人想给短篇小说下个定义，自然，给艺术品下定义是不容易圆满的，不过，这很足以表示人们的重视短篇小说，和它的自成一体而不是随便可以改成长篇，或由长篇随便缩短的。长篇小说既没有什么定义，而长篇与短篇的艺术条件又有相同之处，那么，单给短篇下个定义也不甚妥当。我们顶好把它的特点说一下，借以看出它与长篇的不同处。至于它与长篇艺术上相同条件（为解释人生，用想象表现真实等）便不用再说了。

一、短篇小说是一个完整的单位，增一分则太长，减一分则太短。在时间上、空间上、事实上是完好的一片断，由这一片断的真实的表现，反映出人生和艺术上的解释与运用。它不是个Tale，Tale是可长可短，而没有艺术的结构的。

二、因为它是一个单位，所以须用最经济的手段写出，要在这简短的篇幅中，写得极简截，极精采，极美好，用不着的事自然是不能放在里面，就是用不着的一语一字也不能容纳。比长篇还要难写的多，因为长篇在不得已的时候可以敷衍一笔，或材料多可以从容布置。而短篇是要极紧凑的象行云流水那样美好，不容稍微的敷衍一下。

三、长篇小说自然是有个主要之点，从而建设起一切的穿插，但是究以材料多，领域广，可以任意发挥，而往往以副笔引起兴趣。短篇则不然，它必须自始至终朝着一点走，全篇没有一处不是向着这一点走来，而到篇终能给一个单独的印象；这由事实上说，是件极不容易的事，因为这样给一个

单独的印象，必须把思想、事实、艺术、感情，完全打成一片，而后才能使人用几分钟的功夫得到一个事实、一个哲理、一个感情、一个美。长篇是可以用穿插衬起联合的，而短篇的难处便在用联合限制住穿插；这是非有极好的天才与极丰富的经验不能做到的。

老 牛 破 车

序

书名《老牛破车》，在第一段开头有简单说明，即不再叨唠。从（一）到（九）都是照原来计划，自评作品——打《老张的哲学》说到《牛天赐传》。作品只有此数，本当就此打住，哪知还得出书，相应凑些字儿。所以又写了（十）至（十四）。不能预评将来的书，勉强谈点作小说的技巧。对否，不敢说，有用不呢，您瞧着办。是为序。

老　舍

一九三六年秋，青岛。

我怎样写《老张的哲学》

七月七刚过去,老牛破车的故事不知又被说过多少次;小儿女们似睡非睡的听着;也许还没有听完,已经在梦里飞上天河去了;第二天晚上再听,自然还是怪美的。但是我这个老牛破车,却与“天河配”没什么关系,至多也不过是迎时当令的取个题目而已;即便说我贴“谎报”,我也犯不上生气。最合适的标题似乎应当是“创作的经验”,或是“创作十本”,因为我要说的都是关系过去几年中写作的经验,而截至今日,我恰恰发表过十本作品。是的,这俩题目都好。可是,比上老牛破车,它们显然的缺乏点儿诗意。再一说呢,所谓创作,经验,等等都比老牛多着一些“吹”;谦虚是不必要的,但好吹也总得算个毛病。那末,咱们还是老牛破车吧。

除了在学校里练习作文作诗,直到我发表《老张的哲学》以前,我没写过什么预备去发表的东西,也没有那份儿愿望。不错,我在南开中学教书的时候曾在校刊上发表过一篇小说;可是那不过是为充个数儿,连“国文教员当然会写一气”的骄傲也没有。我一向爱文学,要不然也当不上国文教员;但凭良心说,我教国文只为吃饭;教国文不过是且战且走,骑马找马;我的志愿是在作事——那时候我颇自信有些作事的能力,有机会也许能作作国务总理什么的。我爱文

学，正如我爱小猫小狗，并没有什么精到的研究，也不希望成为专家。设若我继续着教国文，说不定二年以后也许被学校辞退；这虽然不足使我伤心，可是万一当时补不上国务总理的缺，总该有点不方便。无论怎说吧，一直到我活了二十七岁的时候，我作梦也没想到我可以写点东西去发表。这也就是我到如今还不自居为“写家”的原因，现在我还希望去作事，哪怕先作几年部长呢，也能将就。

二十七岁出国。为学英文，所以念小说，可是还没想起来写作。到异乡的新鲜劲儿渐渐消失，半年后开始感觉寂寞，也就常常想家。从十四岁就不住在家里，此处所谓“想家”实在是想在国内所知道的一切。那些事既都是过去的，想起来便象一些图画，大概那色彩不甚浓厚的根本就想不起来了。这些图画常在心中来往，每每在读小说的时候使我忘了读的是什么，而呆呆的忆及自己的过去。小说中是些图画，记忆中也是些图画，为什么不可以把自己的图画用文字画下来呢？我想拿笔了。

但是，在拿笔以前，我总得有些画稿子呀。那时候我还不知道世上有小说作法这类的书，怎办呢？对中国的小说我读过唐人小说和《儒林外史》什么的，对外国小说我才念了不多，而且是东一本西一本，有的是名家的著作，有的是女招待嫁皇太子的梦话。后来居上，新读过的自然有更大的势力，我决定不取中国小说的形式，可是对外国小说我知道的并不多，想选择也无从选择起。好吧，随便写吧，管它象样不象样，反正我又不想发表。况且呢，我刚读了 Nicholas Nickleby （《尼考拉斯·尼柯尔贝》） 和 Pickwick Papers

（《匹克威克外传》）等杂乱无章的作品，更足以使我大胆放野；写就好，管它什么。这就决定了那想起便使我害羞的《老张的哲学》的形式。

形式是这样决定的；内容呢，在人物与事实上我想起什么就写什么，简直没有个中心；这是初买来摄影机的办法，到处照像，热闹就好，谁管它歪七扭八，哪叫作取光选景！浮在记忆上的那些有色彩的人与事都随手取来，没等把它们安置好，又去另拉一批，人挤着人，事挨着事，全喘不过气来。这一本中的人与事，假如搁在今天写，实在够写十本的。

在思想上，那时候我觉得自己很高明，所以毫不客气的叫作“哲学”。哲学！现在我认明白了自己：假如我有点长处的话，必定不在思想上。我的感情老走在理智前面，我能是个热心的朋友，而不能给人以高明的建议。感情使我的心跳得快，因而不加思索便把最普通的、浮浅的见解拿过来，作为我判断一切的准则。在一方面，这使我的笔下常常带些感情；在另一方面，我的见解总是平凡。自然，有许多人以为文艺中感情比理智更重要，可是感情不会给人以远见；它能使人落泪，眼泪可有时候是非常不值钱的。故意引人落泪只足招人讨厌。凭着一点浮浅的感情而大发议论，和醉鬼借着点酒力瞎叨叨大概差不很多。我吃了这个亏，但在十年前我并不这么想。

假若我专靠着感情，也许我能写出有相当伟大的悲剧，可是我不澈底；我一方面用感情咂摸世事的滋味，一方面我又管束着感情，不完全以自己的爱憎判断。这种矛盾是出于我个人的性格与环境。我自幼便是个穷人，在性格上又深受我

母亲的影响—— 她是个愣挨饿也不肯求人的，同时对别人又是很义气的女人。穷，使我好骂世；刚强，使我容易以个人的感情与主张去判断别人；义气，使我对别人有点同情心。有了这点分析，就很容易明白为什么我要笑骂，而又不赶尽杀绝。我失了讽刺，而得到幽默。据说，幽默中是有同情的。我恨坏人，可是坏人也有好处；我爱好人，而好人也有缺点。“穷人的狡猾也是正义”，还是我近来的发现；在十年前我只知道一半恨一半笑的去看世界。

有人说，《老张的哲学》并不幽默，而是讨厌。我不完全承认，也不完全否认，这个。有的人天生的不懂幽默；一个人一个脾气，无须再说什么。有的人急于救世救国救文学，痛恨幽默；这是师出有名，除了太专制一些，尚无大毛病。不过这两种人说我讨厌，我不便为自己辩护，可也不便马上抽自己几个嘴巴。有的人理会得幽默，而觉得我太过火，以至于讨厌。我承认这个。前面说过了，我初写小说，只为写着玩玩，并不懂何为技巧，哪叫控制。我信口开河，抓住一点，死不放手，夸大了还要夸大，而且津津自喜，以为自己的笔下跳脱畅肆。讨厌？当然的。

大概最讨厌的地方是那半白半文的文字。以文字要俏本来是最容易流于要贫嘴的，可是这个诱惑不易躲避；一个局面成事实可笑，自然而然在描写的时候便顺手加上了招笑的文字，以助成那夸张的陈述。适可而止，好不容易。在发表过两三本小说后，我才明白了真正有力的文字—— 即使是幽默的—— 并不在乎多说废话。虽然如此，在实际上我可是还不能完全除掉那个老毛病。写作是多么难的事呢，我只能说

我还在练习；过勿惮改，或者能有些进益；拍着胸膛说，“我这是杰作呀！”我永远不敢，连想一想也不敢。“努力”不过足以使自己少红两次脸而已。

够了，关于《老张的哲学》怎样成形的不要再说了。

写成此书，大概费了一年的工夫。闲着就写点，有事便把它放在一旁，所以漓漓拉拉的延长到一年；若是一气写下，本来不需要这么多的时间。写的时候是用三个便士一本的作文簿，钢笔横书，写得不甚整齐。这些小事足以证明我没有大吹大擂的通电全国——我在著作；还是那句话，我只是写着玩。写完了，许地山兄来到伦敦；一块儿谈得没有什么好题目了，我就掏出小本给他念两段。他没给我什么批评，只顾了笑。后来，他说寄到国内去吧。我倒还没有这个勇气；即使寄去，也得先修改一下。可是他既不告诉我哪点应当改正，我自然闻不见自己的脚臭；于是马马虎虎就寄给了郑西谛兄——并没挂号，就那么卷了一卷扔在邮局。两三个月后，《小说月报》居然把它登载出来，我到中国饭馆吃了顿“杂碎”，作为犒赏三军。欲知后事如何，且听下回分解。

我怎样写《赵子曰》

我只知道《老张的哲学》在《小说月报》上发表了，和登完之后由文学研究会出单行本。至于它得了什么样的批评，是好是坏，怎么好和怎么坏，我可是一点不晓得。朋友们来信有时提到它，只是提到而已，并非批评；就是有批评，也不过三言两语。写信问他们，见到什么批评没有，有的忘记回答这一点，有的说看到了一眼而未能把所见到的保存起来，更不要说给我寄来了。我完全是在黑暗中。

不过呢，自己的作品用铅字印出来总是件快事，我自然也觉得高兴。《赵子曰》便是这点高兴的结果，也可以说《赵子曰》是“老张”的尾巴。自然，这两本东西在结构上，人物上，事实上，都有显然的不同；可是在精神上实在是一贯的。没有“老张”，绝不会有“老赵”。“老张”给“老赵”开出了路子来。在当时，我既没有多少写作经验；又没有什么指导批评，我还没见到“老张”的许多短处。它既被印出来了，一定是很不错，我想。怎么不错呢？这很容易找出；找自己的好处还不容易么！我知道“老张”很可笑，很生动；好了，照样再写一本就是了。于是我就开始写《赵子曰》。

材料自然得换一换：“老张”是讲些中年人们，那么这次该换些年轻的了。写法可是不用改，把心中记得的人与事编

排到一处就行。“老张”是揭发社会上那些我所知道的人与事，“老赵”是描写一群学生。不管是谁与什么吧，反正要写得好笑好玩；一回吃出甜头，当然想再吃；所以这两本东西是同窝的一对小动物。

可是，这并不完全正确。怎么说呢？“老张”中的人多半是我亲眼看见的，其中的事多半是我亲身参加过的；因此，书中的人与事才那么拥挤纷乱；专凭想象是不会来得这么方便的。这自然不是说，此书中的人物都可以一一的指出，“老张”是谁谁，“老李”是某某。不，绝不是！所谓“真”，不过是大致的说，人与事都有个影子，而不是与我所写的完全一样。它是我记忆中的一个百货店，换了东家与字号，即使还卖那些旧货，也另经摆列过了。其中顶坏的角色也许长得象我所最敬爱的人；就是叫我自己去分析，恐怕也没法作到一个萝卜一个坑儿。不论怎样吧，为省事起见，我们暂且笼统的说“老张”中的人与事多半是真实的。赶到写《赵子曰》的时节，本想还照方抓一剂，可是材料并不这么方便了。所以只换换材料的话不完全正确。这就是说：在动机上相同，而在执行时因事实的困难使它们不一样了。

在写“老张”以前，我已作过六年事，接触的多半是与我年岁相同和中年人。我虽没想到去写小说，可是时机一到，这六年中的经验自然是极有用的。这成全了“老张”，但委屈了《赵子曰》，因为我在一方面离开学生生活已六七年，而在另一方面这六七年中的学生已和我作学生时候的情形大不相同了，即使我还清楚地记得自己的学校生活也无补于事。“五四”把我与“学生”隔开。我看见了五四运动，而没在这个

运动里面，我已作了事。是的，我差不多老没和教育事业断缘，可是到底对于这个大运动是个旁观者。看戏的无论如何也不能完全明白演戏的，所以《赵子曰》之所以为《赵子曰》，一半是因为我立意要幽默，一半是因为我是个看戏的。我在“招待学员”的公寓里住过，我也极同情于学生们的热烈与活动，可是我不能完全把自己当作个学生，于是我在解放与自由的声浪中，在严重而混乱的场面中，找到了笑料，看出了缝子。在今天想起来，我之立在五四运动外面使我的思想吃了极大的亏，《赵子曰》便是个明证，它不鼓舞，而在轻搔新人物的痒痒肉！

有了这点说明，就晓得这两本书的所以不同了。“老张”中事实多，想象少；《赵子曰》中想象多，事实少。“老张”中纵有极讨厌的地方，究竟是与真实相距不远；有时候把一件很好的事描写得不堪，那多半是文字的毛病；文字把我拉了走，我收不住脚。至于《赵子曰》，简直没多少事实，而只有些可笑的体态，象些滑稽舞。小学生看了能跳着脚笑，它的长处止于此！我并不是幽默完又后悔；真的，真正的幽默确不是这样，现在我知道了，虽然还是眼高手低。

此中的人物只有一两位有个真的影子，多数的是临时想起来的；好的坏的都是理想的，而且是个中年人的理想，虽然我那时候还未到三十岁。我自幼贫穷，作事又很早，我的理想永远不和目前的事实相距很远，假如使我设想一个地上乐园，大概也和那初民的满地流蜜，河里都是鲜鱼的梦差不多。贫人的空想大概离不开肉馅馒头，我就是如此。明乎此，才能明白我为什么有说有笑，好讽刺而并没有绝高的见解。因

为穷，所以作事早；作事早，碰的钉子就特别的多；不久，就成了中年人的样子。不应当如此，但事实上已经如此，除了酸笑还有什么办法呢？！

前面已经提过，在立意上，《赵子曰》与“老张”是鲁卫之政，所以《赵子曰》的文字还是——往好里说——很挺拔利落。往坏里说呢，“老张”所有的讨厌，“老赵”一点也没减少。可是，在结构上，从《赵子曰》起，一步一步的确是有了进步，因为我读的东西多了。《赵子曰》已比“老张”显着紧凑了许多。

这本书里只有一个女角，而且始终没露面。我怕写女人；平常日子见着女人也老觉得拘束。在我读书的时候，男女还不能同校；在我作事的时候，终日与些中年人在一处，自然要假装出稳重。我没机会交女友，也似乎以此为荣。在后来的作品中虽然有女角，大概都是我心中想出来的，而加上一些我所看到的女人的举动与姿态；设若有人问我：女子真是这样么？我没法不摇头，假如我不愿撒谎的话。《赵子曰》中的女子没露面，是我最诚实的地方。

这本书仍然是用极贱的“练习簿”写的，也经过差不多一年的工夫。写完，我交给宁恩承兄先读一遍，看看有什么错儿；他笑得把盐当作了糖，放到茶里，在吃早饭的时候。

我怎样写《二马》

《二马》中的细腻处是在《老张的哲学》与《赵子曰》里找不到的，“张”与“赵”中的泼辣恣肆处从《二马》以后可是也不多见了。人的思想不必一定随着年纪而往稳健里走，可是文字的风格差不多是“晚节渐于诗律细”的。读与作的经验增多，形式之美自然在心中添了分量，不管个人愿意这样与否。《二马》是我在国外的末一部作品：从“作”的方面说，已经有了些经验；从“读”的方面说，我不但读得多了，而且认识了英国当代作家的著作。心理分析与描写工细是当代文艺的特色；读了它们，不会不使我感到自己的粗劣，我开始决定往“细”里写。

《二马》在一开首便把故事最后的一幕提出来，就是这“求细”的证明：先有了结局，自然是对故事的全盘设计已有了个大概，不能再信口开河。可是这还不十分正确；我不仅打算细写，而且要非常的细，要象康拉德那样把故事看成一个球，从任何地方起始它总会滚动的。我本打算把故事的中段放在最前面，而后倒转回来补讲前文，而后再由这里接下去讲——讲马威逃走以后的事。这样，篇首的两节，现在看起来是象尾巴，在原来的计画中本是“腰眼儿”。为什么把腰眼儿变成了尾巴呢？有两个原因：第一个是我到底不能完全

把幽默放下，而另换一个风格，于是由心理的分析又走入了姿态上的取笑，笑出以后便没法再使文章萦回逗宕；无论是尾巴吧，还是腰眼吧，放在前面乃全无意义！第二个是时间上的关系：我应在一九二九年的六月离开英国，在动身以前必须把这本书写完寄出去，以免心中老存着块病。时候到了，我只写了那么多，马威逃走以后的事无论如何也赶不出来了，于是一狠心，就把腰眼当作了尾巴，硬行结束。那么，《二马》只是比较的“细”，并非和我的理想一致；到如今我还是没写出一部真正细腻的东西，这或者是天才的限制，没法勉强吧。

在文字上可是稍稍有了些变动。这不能不感激亡友白涤洲——他死去快一年了！已经说过，我在“老张”与《赵子曰》里往往把文言与白话夹裹在一处；文字不一致多少能帮助一些矛盾气，好使人发笑。涤洲是头一个指出这一个毛病，而且劝我不要这样讨巧。我当时还不以为然，我写信给他，说我这是想把文言溶解在白话里，以提高白话，使白话成为雅俗共赏的东西。可是不久我就明白过来，利用文言多少是有点偷懒；把文言与白话中容易用的，现成的，都拿过来，而毫不费力的作成公众讲演稿子一类的东西，不是偷懒么？所谓文艺创作不是兼思想与文字二者而言么？那么，在文字方面就必须努力，作出一种简单的，有力的，可读的，而且美好的文章，才算本事。在《二马》中我开始试验这个。请看看那些风景的描写就可以明白了。《红楼梦》的言语是多么漂亮，可是一提到风景便立刻改腔换调而有诗为证了；我试试看：一个洋车夫用自己的言语能否形容一个晚晴或雪景呢？假

如他不能的话，让我代他来试试。什么“潺湲”咧，“凄凉”咧，“幽径”咧，“萧条”咧……我都不用，而用顶俗浅的字另想主意。设若我能这样形容得出呢，那就是本事，反之则宁可不去描写。这样描写出来，才是真觉得了物境之美而由心中说出；用文言拼凑只是修辞而已。论味道，英国菜——就是所谓英法大菜的菜——可以算天下最难吃的了；什么几乎都是白水煮或楞烧。可是英国人有个说法——记得好象 George Gissing（乔治·吉辛）也这么说过——英国人烹调术的王旨是不假其他材料的帮助，而是把肉与蔬菜的原味，真正的香味，烧出来。我以为，用白话著作倒须用这个方法，把白话的真正香味烧出来；文言中的现成字与辞虽一时无法一概弃斥，可是用在白话文里究竟是有些象酱油与味之素什么的；放上去能使菜的色味俱佳，但不是真正的原味儿。

在材料方面，不用说，是我在国外四五年中慢慢积蓄下来的。可是象故事中那些人与事全是想象的，几乎没有一个人一件事曾在伦敦见过或发生过。写这本东西的动机不是由于某人某事的值得一写，而是在比较中国人与英国人的不同处，所以一切人差不多都代表着些什么；我不能完全忽略了他们的个性，可是我更注意他们所代表的民族性。因此，《二马》除了在文字上是没有多大的成功的。其中的人与事是对我所要比较的那点负责，而比较根本是种类似报告的东西。自然，报告能够新颖可喜，假若读者不晓得这些事；但它的取巧处只是这一点，它缺乏文艺的伟大与永久性，至好也不过是一种还不讨厌的报章文学而已。比较是件容易作的事，连个小孩也能看出洋人鼻子高，头发黄；因此也就很难不浮浅。

注意在比较，便不能不多取些表面上的差异作资料，而由这些资料里提出判断。脸黄的就是野蛮，与头发卷着的便文明，都是很容易说出而且说着怪高兴的；越是在北平住过一半天的越敢给北平下考语，许多污辱中国的电影，戏剧，与小说，差不多都是仅就表面的观察而后加以主观的判断。《二马》虽然没这样坏，可是究竟也算上了这个当。

老马代表老一派的中国人，小马代表晚一辈的，谁也能看出这个来。老马的描写有相当的成功：虽然他只代表了一种中国人，可是到底他是我所最熟识的；他不能普遍的代表老一辈的中国人，但我最熟识的老人确是他那个样子。他不好，也不怎么坏；他对过去的文化负责，所以自尊自傲，对将来他茫然，所以无从努力，也不想努力。他的希望是老年的舒服与有所依靠；若没有自己的子孙，世界是非常孤寂冷酷的。他背后有几千年的文化，面前只有个儿子。他不大爱思想，因为事事已有了准则。这使他很可爱，也很可恨；很安详，也很无聊。至于小马，我又失败了。前者我已经说过，五四运动对我是个旁观者；在写《二马》的时节，正赶上革命军北伐，我又远远的立在一旁，没机会参加。这两个大运动，我都立在外面，实在没有资格去描写比我小十岁的青年。我们在伦敦的一些朋友天天用针插在地图上：革命军前进了，我们狂喜；退却了，懊丧。虽然如此，我们的消息只来自新闻报，我们没亲眼看见血与肉的牺牲，没有听见枪炮的响声。更不明白的是国内青年们的思想。那时在国外读书的，身处异域，自然极爱祖国；再加上看着外国国民如何对国家的事尽职责，也自然使自己想作个好国民，好象一个中国人能象

英国人那样作国民便是最高的理想了。个人的私事，如恋爱，如孝悌，都可以不管，自要能有益于国家，什么都可以放在一旁。这就是马威所要代表的。比这再高一点的理想，我还没想到过。先不用管这个理想高明不高明吧，马威反正是这个理想的产儿。他是个空的，一点也不象个活人。他还有缺点，不尽合我的理想，于是另请出一位李子荣来作补充；所以李子荣更没劲！

对于英国人，我连半个有人性的也没写出来。他们的褊狭的爱国主义决定了他们的罪案，他们所表现的都是偏见与讨厌，没有别的。自然，猛一看过去，他们确是有这种讨厌而不自觉的地方，可是稍微再细看一看，他们到底还不这么狭小。我专注意了他们与国家的关系，而忽略了他们其他的部分。幸而我是用幽默的口气述说他们，不然他们简直是群可怜的半疯子了。幽默宽恕了他们，正如宽恕了马家父子，把褊狭与浮浅消解在笑声中，万幸！

最危险的地方是那些恋爱的穿插，它们极容易使《二马》成为《留东外史》一类的东西。可是我在一动笔时就留着神，设法使这些地方都成为揭露人物性格与民族成见的机会，不准恋爱情节自由的展动。这是我很会办的事，在我的作品中差不多老是把恋爱作为副笔，而把另一些东西摆在正面。这个办法的好处是把我从三角四角恋爱小说中救出来，它的坏处是使我老不敢放胆写这个人生最大的问题——两性间的问题。我一方面在思想上失之平凡，另一方面又在题材上不敢摸这个禁果，所以我的作品即使在结构上文字上有可观，可是总走不上那伟大之路。三角恋爱永不失为好题目，写得

好还是好。象我这样一碰即走，对打八卦拳倒许是好办法，对写小说它使我轻浮，激不起心灵的震颤。

这本书的写成也差不多费了一年的工夫。写几段，我便对朋友们去朗读，请他们批评，最多的时候是找祝仲谨兄去，他是北平人，自然更能听出句子的顺当与否，和字眼的是否妥当。全篇写完，我又托郦堃厚兄给看了一遍，他很细心的把错字都给挑出来。把它寄出去以后——仍是寄给《小说月报》——我便向伦敦说了“再见”。

我怎样写《小坡的生日》

离开伦敦，我到大陆上玩了三个月，多半的时间是在巴黎。在巴黎，我很想把马威调过来，以巴黎为背景续成《二马》的后半。只是想了想，可是：凭着几十天的经验而动笔写象巴黎那样复杂的一个城，我没那个胆气。我希望在那里找点事作，找不到；马威只好老在逃亡吧，我既没法在巴黎久住，他还能在那里立住脚么！

离开欧洲，两件事决定了我的去处：第一，钱只够到新加坡的；第二，我久想看看南洋。于是我就坐了三等舱到新加坡下船。为什么我想看看南洋呢？因为想找写小说的材料，像康拉德的小说中那些材料。不管康拉德有什么民族高下的偏见没有，他的著作中的主角多是白人；东方人是些配角，有时候只在那儿作点缀，以便增多一些颜色——景物的斑斓还不够，他还要各色的脸与服装，作成个“花花世界”。我也想写这样的小说，可是以中国人为主角，康拉德有时候把南洋写成白人的毒物——征服不了自然便被自然吞噬，我要写的恰与此相反，事实在那儿摆着呢：南洋的开发设若没有中国人行么？中国人能忍受最大的苦处，中国人能抵抗一切疾痛：毒蟒猛虎所盘据的荒林被中国人铲平，不毛之地被中国人种满了菜蔬。中国人不怕死，因为他晓得怎样应付环境，怎样

活着。中国人不悲观，因为他懂得忍耐而不惜力气。他坐着多么破的船也敢冲风破浪往海外去，赤着脚，空着拳，只凭那口气与那点天赋的聪明，若能再有点好运，他便能在几年之间成个财主。自然，他也有好多毛病与缺欠，可是南洋之所以为南洋，显然的大部分是中国人的成绩。国内人只知道在南洋容易挣钱，而华侨都是胖胖的财主，所以凡有点势力的人就派个代表在那儿募捐。只知道要钱，不晓得华侨所受的困苦，更想不到怎样去帮忙。另有一些人以为华侨是些在国内无法生存而到国外碰运气的，一伸手也许摸着个金矿，马上便成百万之富。这样的人是因为轻视自己所以也忽略了中国人能力的伟大。还有些人以为华侨漫无组织，所以今天暴富而富得不得其道，明天忽然失败又正自理当如此；说这样现成话的人是只看见了华侨的短处，而忘了国家对这些在海外冒险的人可曾有过帮助与指导没有。华侨的失败也就是国家的失败。无论怎样吧，我想写南洋，写中国人的伟大；即使仅能写成个罗曼司，南洋的颜色也正是艳丽无匹的。

可是，这有三件必须预备的事：第一，得在城市中研究经济的情形。第二，到内地观察老华侨的生活，并探听他们的历史。第三，得学会广东话，福建话，与马来话。哎呀，这至少须花费几年的工夫呀！我恰巧花费不起这么多的工夫。我找不到相当的事作。只能在中学里去教书，而教书就把我拴在了一个地方，时间与金钱都不许我到各处去观察。我的心慢慢凉起来。我是在新加坡教书，假若我想到别的地方去看看，除非是我能在别处找到教书的机会，机会哪能那么容易得呢。即使有机会，还不是仍得教书，钱不够花而时间不属

于我？我没办法。我的梦想眼看着将永成为梦想了。

打了个大大的折扣，我开始写《小坡的生日》。我爱小孩，我注意小孩子们的行动。在新加坡，我虽没工夫去看成人的活动，可是街上跑来跑去的小孩，各种各色的小孩，是有意思的，可以随时看到的。下课之后，立在门口，就可以看到一两个中国的或马来的小儿在林边或路畔玩耍。好吧，我以小人儿们作主人翁来写出我所知道的南洋吧——恐怕是最小最小的那个南洋吧！

上半天完全消费在上课与改卷子上。下半天太热。非四点以后不能作什么。我只能在晚饭后写一点。一边写一边得驱逐蚊子，而老鼠与壁虎的捣乱也使我心中不甚太平，况且在热带的晚间独抱一灯，低着头写字，更仿佛有点说不过去：屋外的虫声，林中吹来的湿而微甜的晚风，道路上印度人的歌声，妇女们木板鞋的轻响，都使人觉得应到外边草地上去，卧看星天，永远不动一动。这地方的情调是热与软，它使人从心中觉到不应当作什么。我呢，一气写出一千字已极不容易，得把外间的一切都忘了才能把笔放在纸上。这需要极大的注意与努力，结果，写一千来字已是筋疲力尽，好似打过一次交手仗。朋友们稍微点点头，我就放下笔，随他们去到林边的一间门面的茶馆去喝咖啡了。从开始写直到离开此地，至少有四个整月，我一共才写成四万字，没法儿再快。这本东西通体有六万字，那末后两万是在上海郑西谛兄家中补成的。

以小孩为主人翁，不能算作童话。可是这本书的后半又全是描写小孩的梦境，让猫狗们也会说话，仿佛又是个童话。

此书的形式因此极不完整：非大加删改不可。前半虽然是描写小孩，可是把许多不必要的实景加进去；后半虽是梦境，但也时时对南洋的事情作小小的讽刺。总而言之，这是幻想与写实夹杂在一处，而成了个四不像了。这个毛病是因为我是脚踩两只船：既舍不得小孩的天真，又舍不得我心中那点不属于儿童世界的思想。我愿与小孩们一同玩耍，又忘不了我是大人。这就糟了。所谓不属于儿童世界的思想是什么呢？是联合世界上弱小民族共同奋斗。此书中有中国小孩，马来小孩，印度小孩，而没有一个白色民族的小孩。在事实上，真的，在新加坡住了半年，始终没见过一回白人的小孩与东方小孩在一块玩耍。这给我很大的刺激，所以我愿把东方小孩全拉到一处去玩，将来也许立在同一战线上去争战！同时，我也很明白广东与福建人中间的冲突与不合作，马来与印度人间的愚昧与散漫。这些实际上的缺欠，我都在小孩们一块玩耍时随手儿讽刺出。可是，写着写着我又似乎把这个忘掉，而沈醉在小孩的世界里，大概此书中最可喜的一些地方就是这当我忘了我是成人的时候。现在看来，我后悔那时候我是那么拿不定主意；可是我对这本小书仍然最满意，不是因为别的，是因为我深喜自己还未全失赤子之心——那时我已经三十多岁了。

最使我得意的地方是文字的浅明简确。有了《小坡的生日》，我才真明白了白话的力量；我敢用最简单的话，几乎是儿童的话，描写一切了。我没有算过，《小坡的生日》中一共到底用了多少字；可是它给我一点信心，就是用平民千字课的一千个字也能写出很好的文章。我相信这个，因而越来越

恨“迷惘而苍凉的沙漠般的故城哟”这种句子。有人批评我，说我的文字缺乏书生气，太俗，太贫，近于车夫走卒的俗鄙；我一点也不以此为耻！

在上海写完了，就手儿便把它交给了西谛，还在《小说月报》发表。登完，单行本已打好底版，被“一二八”的大火烧掉；所以在去年才又交给生活书店印出来。

希望还能再写一两本这样的小书，写这样的书使我觉得年轻，使我快活；我愿永远作“孩子头儿”。对过去的一切，我不十分敬重；历史中没有比我们正在创造的这一段更有价值的。我爱孩子，他们是光明，他们是历史的新页，印着我们所不知道的事儿——我们只能向那里望一望，可也就够痛快的了，那里是希望。

得补上一些。在到新加坡以前我还写过一本东西呢。在大陆上写了些，在由马赛到新加坡的船上写了些，一共写了四万多字。到了新加坡，我决定抛弃了它，书名是“大概如此”。

为什么中止了呢？慢慢的讲吧。这本书和《二马》差不多，也是写在伦敦的中国人。内容可是没有《二马》那么复杂，只有一男一女。男的穷而好学，女的富而遭了难。穷男人救了富女的，自然喽跟着就得恋爱。男的是真落于情海中，女的只拿爱作为一种应酬与报答，结果把男的毁了。文字写得并不错，可是我不满意这个题旨。设若我还住在欧洲，这本书一定能写完。可是我来到新加坡，新加坡使我看不起这本书了。在新加坡，我是在一个中学里教几点钟国文。我教的学生差不多都是十五六岁的小人儿们。他们所说的，和他

们在作文时所写的，使我惊异。他们在思想上的激进，和所要知道的问题，是我在国外的学校五年中所未遇到过的。不错，他们是很浮浅；但是他们的言语行动都使我不敢笑他们，而开始觉到新的思想是在东方，不是在西方。在英国，我听过最激烈的讲演，也知道有专门售卖所谓带危险性书籍的铺子。但是大概的说来，这些激烈的言论与文字只是宣传，而且对普通人很少影响。学校里简直听不到这个。大学里特设讲座，讲授政治上经济上的最新学说与设施；可是这只限于讲授与研究，并没成为什么运动与主义；大多数的将来的硕士博士还是叼着烟袋谈“学生生活”，几乎不晓得世界上有什么毛病与缺欠。新加坡的中学生设若与伦敦大学的学生谈一谈，满可以把大学生说得瞪了眼，自然大学生可别刨根问底的细问。

有件小事很可以帮助说明我的意思：有一天，我到图书馆里去找本小说念，找到了本梅·辛克来（May Sinclair）[1]的 Arnold Waterlow（阿诺德·沃特洛）。别的书都带着“图书馆气”，污七八黑的；只有这本是白白的，显然的没人借读过。我很纳闷，馆中为什么买这么一本书呢？我问了问，才晓得馆中原是去买大家所知道的那个辛克来（Upton Sinclair）[2]的著作，而错把这位女写家的作品买来，所以谁也不注意它。我

① 现通译梅·辛克莱（1870—1946），英国小说家，1924年著小说《阿诺德·沃特洛》。

② 现译为厄普顿·辛克来（Upton Sinclair，1878—1968），美国小说家。著有《屠宰场》、《石油》、《煤炭王》等小说和《贿赂》等社会研究著作。

明白了！以文笔来讲，男辛克来的是低等的新闻文学，女辛克来的是热情与机智兼具的文艺。以内容言，男辛克来的是作有目的的宣传，而女辛克来只是空洞的反抗与破坏。女辛克来在西方很有个名声，而男辛克来在东方是圣人。东方人无暇管文艺，他们要炸弹与狂呼。西方的激烈思想似乎是些好玩的东西，东方才真以它为宝贝。新加坡的学生差不多都是家中很有几个钱的，可是他们想打倒父兄，他们捉住一些新思想就不再松手，甚至于写这样的句子："自从母亲流产我以后"——他爱"流产"，而不惜用之于己身，虽然他已活了十六七岁。

在今日而想明白什么叫作革命，只有到东方来，因为东方民族是受着人类所有的一切压迫；从哪儿想，他都应当革命。这就无怪乎英国中等阶级的儿女根本不想天下大事，而新加坡中等阶级的儿女除了天下大事什么也不想了。虽然光想天下大事，而永远不肯交作文与算术演草簿的小人儿们也未必真有什么用处，可是这种现象到底是应该注意的。我一遇见他们，就没法不中止写"大概如此"了。一到新加坡，我的思想猛的前进了好几丈，不能再写爱情小说了！这个，也就使我决定赶快回国来看看了。

我怎样写《大明湖》

在上海把《小坡的生日》交出，就跑回北平；住了三四个月；什么也没写。

被约到济南去教书。到校后，忙着预备功课，也没工夫写什么。可是我每走在街上，看见西门与南门的炮眼，我便自然的想起"五三"惨案；我开始打听关于这件事的详情；不是那些报纸登载过的大事，而是实际上的屠杀与恐怖的情形。有好多人能供给我材料，有的人还保存着许多像片，也借给我看。半年以后，济南既被走熟，而"五三"的情形也知道了个大概，我就想写《大明湖》了。

《大明湖》里没有一句幽默的话，因为想着"五三"。可是"五三"并不是正题，而是个副笔。设若全书都是描写那次的屠杀，我便不易把别的事项插进去了，而我深怕笔力与材料都不够写那么硬的东西。我需要个别的故事，而把战争与流血到相当的时机加进去，既不干枯，又显着越写越火炽。我很费了些时间去安置那些人物与事实：前半的本身已象个故事，而这故事里已暗示出济南的危险。后半还继续写故事，可是遇上了"五三"，故事与这惨案一同紧张起来。在形式上，这本书有些可取的地方。

故事的进展还是以爱情为联系，这里所谓爱情可并不是

三角恋爱那一套。痛快着一点来说，我写的是性欲问题。在女子方面，重要的人物是很穷的母女两个。母亲受着性欲与穷困的两重压迫，而扔下了女儿不再管。她交结过好几个男人，全没有所谓浪漫故事中的追求与迷恋，而是直截了当的讲肉与钱的获得。读书的青年男女好说自己如何苦闷，如何因失恋而想自杀，好像别人都没有这种问题，而只有他们自己的委屈很值钱似的。所以我故意的提出几个穷男女，说说他们的苦处与需求。在她所交结的几个男人中，有一个是非常精明而有思想的人。他虽不是故事中的主要人物，可是由他口中说出许多现在应当用××画出来的话语。这个女的最后跳了大明湖。她的女儿呢，没有人保护着，而且没有一个钱，也就走上她母亲所走的路——在《樱海集》所载的《月牙儿》便是这件事的变形。可是在《大明湖》里，这个孤苦的女儿到了也要跳湖的时候，被人救出而结了婚。救她的人是兄弟三个，老大老二是对双生的弟兄，也就是故事中的男主角。

在这一对男主角身上，爱情的穿插没有多少重要，主要的是在描写他俩的心理上的变动。他们是双生子，长得一样，而且极相爱，可是他们的性格极不相同。他们想尽方法去彼此明白与谅解，可是不能随心如意；他们到底有个自己，这个自己不会因爱心与努力而溶解在另一个自己里。他俩在外表上是一模一样，而在内心上是背道而驰。老大表现着理智的能力，老二表现着感情的热烈。一冷一热，而又不肯公然冲突。这象征着“学问呢，还是革命呢？”的不易决定。老大是理智的，可是被疾病征服的时候，在梦里似的与那个孤女

发生了关系，结果非要她不可——大团圆。

可是这个大团圆是个悲剧的——假如这句话可以说得通——“五三”事件发生了，老三被杀。剩下老大老二，一个用脑，一个用心，领略着国破家亡的滋味。

由这点简要的述说可以看出来《大明湖》里实在包含着许多问题，在思想上似乎是有些进步。可是我并不满意这本作品，因为文字太老实。前面说过了：此书中没有一句幽默的话，而文字极其平淡无奇，念着很容易使人打盹儿。我是个爽快的人，当说起笑话来，我的想象便能充分的活动，随笔所至自自然然的就有趣味。教我哭丧着脸讲严重的问题与事件，我的心沉下去，我的话也不来了！

在暑假后把它写成，交给张西山兄看了一遍，还是寄给《小说月报》。因为刚登完了《小坡的生日》，所以西谛兄说留到过了年再登吧。过了年，稿子交到印工手里去，“一二八”的火把它烧成了灰。没留副稿。我向来不留副稿。想好就写，写完一大段，看看，如要不得，便扯了另写；如能要，便只略修改几个字，不作更大的更动。所以我的稿子多数是写得很清楚。我雇不起书记给另钞一遍，也不愿旁人代写。稿子既须自己写，所以无论故事多么长，总是全篇写完才敢寄出去，没胆子写一点发表一点。全篇寄出去，所以要烧也就都烧完；好在还痛快！

有好几位朋友劝我再写《大明湖》，我打不起精神来。创作的那点快乐不能在默写中找到。再说呢，我实在不甚满意它，何必再写。况且现在写出，必须用许多××与……，更犯不着了。

到济南后，自己印了稿纸，张大格大，一张可写九百多字。用新稿纸写的第一部小说就遭了火劫，总算走“红”运！

我怎样写《猫城记》

自《老张的哲学》到《大明湖》，都是交《小说月报》发表，而后由商务印书馆印单行本。《大明湖》的稿子烧掉，《小坡的生日》的底版也殉了难；后者，经过许多日子，转让给生活书店承印。《小说月报》停刊。施蛰存兄主编的《现代》杂志为沪战后唯一的有起色的文艺月刊，他约我写个“长篇”，我答应下来；这是我给别的刊物——不是《小说月报》了——写稿子的开始。这次写的是《猫城记》。登完以后，由现代书局出书，这是我在别家书店——不是“商务”了——印书的开始。

《猫城记》，据我自己看，是本失败的作品。它毫不留情地揭显出我有块多么平凡的脑子。写到了一半，我就想收兵，可是事实不允许我这样作，硬把它凑完了！有人说，这本书不幽默，所以值得叫好，正如梅兰芳反串小生那样值得叫好。其实这只是因为讨厌了我的幽默，而不是这本书有何好处。吃厌了馒头，偶尔来碗粗米饭也觉得很香，并非是真香。说真的，《猫城记》根本应当幽默，因为它是篇讽刺文章：讽刺与幽默在分析时有显然的不同，但在应用上永远不能严格的分隔开。越是毒辣的讽刺，越当写得活动有趣，把假托的人与事全要精细的描写出，有声有色，有骨有肉，看起来头头是

道，活象有此等人与此等事；把讽刺埋伏在这个底下，而后才文情并懋，骂人才骂到家。它不怕是写三寸丁的小人国，还是写酸臭的君子之邦，它得先把所凭借的寓言写活，而后才能仿佛把人与事玩之股掌之上，细细的创造出，而后捏着骨缝儿狠狠的骂，使人哭不得笑不得。它得活跃，灵动，玲珑，和幽默。必须幽默。不要幽默也成，那得有更厉害的文笔，与极聪明的脑子，一个巴掌一个红印，一个闪一个雷。我没有这样厉害的手与脑，而又舍去我较有把握的幽默，《猫城记》就没法不爬在地上，象只折了翅的鸟儿。

在思想上，我没有积极的主张与建议。这大概是多数讽刺文字的弱点，不过好的讽刺文字是能一刀见血，指出人间的毛病的：虽然缺乏对思想的领导，究竟能找出病根，而使热心治病的人知道该下什么药。我呢，既不能有积极的领导，又不能精到的搜出病根，所以只有讽刺的弱点，而没得到它的正当效用。我所思虑的就是普通一般人所思虑的，本用不着我说，因为大家都知道。眼前的坏现象是我最关切的；为什么有这种恶劣现象呢？我回答不出。跟一般人相同，我拿“人心不古”—— 虽然没用这四个字—— 来敷衍。这只是对人与事的一种惋惜，一种规劝；惋惜与规劝，是“阴骘文”的正当效用—— 其效用等于说废话。这连讽刺也够不上了。似是而非的主张，即使无补于事，也还能显出点讽刺家的聪明。我老老实实的谈常识，而美其名为讽刺，未免太荒唐了。把讽刺改为说教，越说便越腻得慌：敢去说教的人不是绝顶聪明的，便是傻瓜。我知道我不是顶聪明，也不肯承认是地道傻瓜；不过我既写了《猫城记》，也就没法不叫自己傻瓜了。

自然，我为什么要写这样一本不高明的东西也有些外来的原因。头一个就是对国事的失望，军事与外交种种的失败，使一个有些感情而没有多大见解的人，象我，容易由愤恨而失望。失望之后，这样的人想规劝，而规劝总是妇人之仁的。一个完全没有思想的人，能在粪堆上找到粮食；一个真有思想的人根本不将就这堆粪。只有半瓶子醋的人想维持这堆粪而去劝告苍蝇："这儿不卫生！"我吃了亏，因为任着外来的刺激去支配我的"心"，而一时忘了我还有块"脑子"。我居然去劝告苍蝇了！

不错，一个没有什么思想的人，满能写出很不错的文章来；文学史上有许多这样的例子。可是，这样的专家，得有极大的写实本领，或是极大的情绪感诉能力。前者能将浮面的观感详实的写下来，虽然不象显微镜那么厉害，到底不失为好好的一面玻璃镜，映出个真的世界。后者能将普通的感触，强有力的道出，使人感动。可是我呢，我是写了篇讽刺。讽刺必须高超，而我不高超。讽刺要冷静，于是我不能大吹大擂，而扭扭捏捏。既未能悬起一面镜子，又不能向人心掷去炸弹，这就很可怜了。

失了讽刺而得到幽默，其实也还不错。讽刺与幽默虽然是不同的心态，可是都得有点聪明。运用这点聪明，即使不能高明，究竟能见出些性灵，至少是在文字上。我故意的禁止幽默，于是《猫城记》就一无可取了。《大明湖》失败在前，《猫城记》紧跟着又来了个第二次。朋友们常常劝我不要幽默了，我感谢，我也知道自己常因幽默而流于讨厌。可是经过这两次的失败，我才明白一条狗很难变成一只猫。我有时候

很想努力改过，偶尔也能因努力而写出篇郑重、有点模样的东西。但是这种东西总缺乏自然的情趣，象描眉擦粉的小脚娘。让我信口开河，我的讨厌是无可否认的，可是我的天真可爱处也在里边，Aristophanes（阿里斯多芬）的撒野正自不可及；我不想高攀，但也不必因谦虚而抹杀事实。

自然，这两篇东西——《大明湖》与《猫城记》——也并非对我全无好处：它们给我以练习的机会，练习怎样老老实实的写述，怎样瞪着眼说谎而说得怪起劲。虽然它们的本身是失败了，可是经过一番失败总多少增长些经验。

《猫城记》的体裁，不用说，是讽刺文章最容易用而曾经被文人们用熟了的。用个猫或人去冒险或游历，看见什么写什么就好了。冒险者到月球上去，或到地狱里去，都没什么关系。他是个批评家，也许是个伤感的新闻记者。《猫城记》的探险者分明是后一流的，他不善于批评，而有不少浮浅的感慨；他的报告于是显着象赴宴而没吃饱的老太婆那样回到家中瞎唠叨。

我早就知道这个体裁。说也可笑，我所以必用猫城，而不用狗城者，倒完全出于一件家庭间的小事实——我刚刚抱来个黄白花的小猫。威尔思的The first man in the moon（《月亮上的第一个人》），把月亮上的社会生活与蚂蚁的分工合作相较，显然是有意的指出人类文明的另一途径。我的猫人之所以为猫人却出于偶然。设若那天我是抱来一只兔，大概猫人就变成兔人了；虽然猫人与兔人必是同样糟糕的。

猫人的糟糕是无可否认的。我之揭露他们的坏处原是出于爱他们也是无可否认的。可惜我没给他们想出办法来。我

也糟糕！可是，我必须说出来：即使我给猫人出了最高明的主意，他们一定会把这个主意弄成个五光十色的大笑话；猫人的糊涂与聪明是相等的。我爱他们，惭愧！我到底只能讽刺他们了！况且呢；我和猫人相处了那么些日子，我深知道我若是直言无隐的攻击他们，而后再给他们出好主意，他们很会把我偷偷的弄死。我的怯懦正足以暗示出猫人的勇敢，何等的勇敢！算了吧，不必再说什么了！

我怎样写《离婚》

也许这是个常有的经验吧：一个写家把他久想写的文章搁在心里，搁着，甚至于搁一辈子，而他所写出的那些倒是偶然想到的。有好几个故事在我心里已存放了六七年，而始终没能写出来；我一点也不晓得它们有没有能够出世的那一天。反之，我临时想到的倒多半在白纸上落了黑字。在写《离婚》以前，心中并没有过任何可以发展到这样一个故事的"心核"，它几乎是忽然来到而马上成了个"样儿"的。在事前，我本来没打算写个长篇，当然用不着去想什么。邀我写个长篇与我临阵磨刀去想主意正是同样的仓促。是这么回事：《猫城记》在《现代》杂志登完，说好了是由良友公司放入《良友文学丛书》里。我自己知道这本书没有什么好处，觉得它还没资格入这个《丛书》。可是朋友们既愿意这么办，便随它去吧，我就答应了照办。及至事到临期，现代书局又愿意印它了，而良友扑了个空。于是良友的"十万火急"来到，立索一本代替《猫城记》的。我冒了汗！可是我硬着头皮答应下来；知道拼命与灵感是一样有劲的。

这我才开始打主意。在没想起任何事情之前，我先决定了：这次要"返归幽默"。《大明湖》与《猫城记》的双双失败使我不得不这么办。附带的也决定了，这回还得求救于北平。北平是我的老家，一想起这两个字就立刻有几百尺"故都景象"在心中开映。啊！我看见了北平，马上有了个

“人”。我不认识他，可是在我廿岁至廿五岁之间我几乎天天看见他。他永远使我羡慕他的气度与服装，而且时时发现他的小小变化：这一天他提着条很讲究的手杖，那一天他骑上自行车——稳稳的溜着马路边儿，永远碰不了行人，也好似永远走不到目的地，太稳，稳得几乎象凡事在他身上都是一种生活趣味的展示。我不放手他了。这个便是“张大哥”。

叫他作什么呢？想来想去总在“人”的上面，我想出许多的人来。我得使“张大哥”统领着这一群人，这样才能走不了板，才不至于杂乱无章。他一定是个好媒人，我想；假如那些人又恰恰的害着通行的“苦闷病”呢？那就有了一切，而且是以各色人等揭显一件事的各种花样，我知道我捉住了个不错的东西。这与《猫城记》恰相反：《猫城记》是但丁的游“地狱”，看见什么说什么，不过是既没有但丁那样的诗人，又没有但丁那样的诗。《离婚》在决定人物时已打好主意：闹离婚的人才有资格入选。一向我写东西总是冒险式的，随写随着发现新事实；即使有时候有个中心思想，也往往因人物或事实的趣味而唱荒了腔。这回我下了决心要把人物都拴在一个木桩上。

这样想好，写便容易了。从暑假前大考的时候写起，到七月十五，我写得了十二万字。原定在八月十五交卷，居然能早了一个月，这是生平最痛快的一件事。天气非常的热——济南的热法是至少可以和南京比一比的——我每天早晨七点动手，写到九点；九点以后便连喘气也很费事了。平均每日写两千字。所余的大后半天是一部分用在睡觉上，一部分用在思索第二天该写的二千来字上。这样，到如今想起来，那

个热天实在是最可喜的。能写入了迷是一种幸福，即使所写的一点也不高明。

在下笔之前，我已有了整个计划；写起来又能一气到底，没有间断，我的眼睛始终没离开我的手，当然写出来的能够整齐一致，不至于大嘟噜小块的。匀净是《离婚》的好处，假如没有别的可说的。我立意要它幽默，可是我这回把幽默看住了，不准它把我带了走。饶这么样，到底还有"滑"下去的地方，幽默这个东西——假如它是个东西——实在不易拿得稳，它似乎知道你不能老瞪着眼盯住它，它有机会就跑出去。可是从另一方面说呢，多数的幽默写家是免不了顺流而下以至野调无腔的。那么，要紧的似乎是这个：文艺，特别是幽默的，自要"底气"坚实，粗野一些倒不算什么。Dostoevsky（陀思妥夫斯基）的作品——还有许多这样伟大写家的作品——是很欠完整的，可是他的伟大处永不被这些缺欠遮蔽住。以今日中国文艺的情形来说，我倒希望有些顶硬顶粗莽顶不易消化的作品出来，粗野是一种力量，而精巧往往是种毛病。小脚是纤巧的美，也是种文化病，有了病的文化才承认这种不自然的现象，而且称之为美。文艺或者也如此。这么一想，我对《离婚》似乎又不能满意了，它太小巧，笑得带着点酸味 受过教育的与在生活上处处有些小讲究的人，因为生活安适平静，而且以为自己是风流蕴藉，往往提到幽默便立刻说：幽默是含着泪的微笑。其实据我看呢，微笑而且得含着泪正是"装蒜"之一种。哭就大哭，笑就狂笑，不但显出一点真挚的天性，就是在文学里也是很健康的。唯其不敢真哭真笑，所以才含泪微笑；也许这是件很难作到与很难

表现的事，但不必就是非此不可。我真希望我能写出些震天响的笑声，使人们真痛快一番，虽然我一点也不反对哭声震天的东西。说真的，哭与笑原是一事的两头儿；而含泪微笑却两头儿都不站。《离婚》的笑声太弱了。写过了六七本十万字左右的东西，我才明白了一点何谓技巧与控制。可是技巧与控制不见得就会使文艺伟大。《离婚》有了技巧，有了控制；伟大，还差得远呢！文艺真不是容易作的东西。我说这个，一半是恨自己的藐小，一半也是自励。

我怎样写短篇小说

我最早的一篇短篇小说还是在南开中学教书时写的；纯为敷衍学校刊物的编辑者，没有别的用意。这是十二三年前的事了。这篇东西当然没有什么可取的地方，在我的写作经验里也没有一点重要，因为它并没引起我的写作兴趣。我的那一点点创作历史应由《老张的哲学》算起。

这可就有了文章：合起来，我在写长篇之前并没有写短篇的经验。我吃了亏。短篇想要见好，非拚命去作不可。长篇有偷手。写长篇，全篇中有几段好的，每段中有几句精彩的，便可以立得住。这自然不是理应如此，但事实上往往是这样；连读者仿佛对长篇—— 因为是长篇—— 也每每格外的原谅。世上允许很不完整的长篇存在，对短篇便不很客气。这样，我没有一点写短篇的经验，而硬写成五六本长的作品；从技巧上说，我的进步的迟慢是必然的。短篇小说是后起的文艺，最需要技巧，它差不多是仗着技巧而成为独立的一个体裁。可是我一上手便用长篇练习，很有点象练武的不习“弹腿”而开始便举“双石头”，不被石头压坏便算好事；而且就是能够力举千斤也是没有什么用处的笨劲。这点领悟是我在写了些短篇后才得到的。

上段末一句里的“些”字是有作用的。《赶集》与《樱海

集》里所收的二十五篇，和最近所写的几篇——如《断魂枪》与《新时代的旧悲剧》等——可以分为三组。第一组是《赶集》里的前四篇和后边的《马裤先生》与《抱孙》。第二组是自《大悲寺外》以后，《月牙儿》以前的那些篇。第三组是《月牙儿》，《断魂枪》，与《新时代的旧悲剧》等。第一组里那五六篇是我写着玩的：《五九》最早，是为给《齐大月刊》凑字数的。《热包子》是写给《益世报》的《语林》，因为不准写长，所以故意写了那么短。写这两篇的时候，心中还一点没有想到我是要练习短篇；"凑字儿"是它们唯一的功用。赶到"一二八"以后，我才觉得非写短篇不可了，因为新起的刊物多了，大家都要稿子，短篇自然方便一些。是的，"方便"一些，只是"方便"一些；这时候我还有点看不起短篇，以为短篇不值得一写，所以就写了《抱孙》等笑话。随便写些笑话就是短篇，我心里这么想。随便写笑话，有了工夫还是写长篇；这是我当时的计划。可是，工夫不容易找到，而索要短篇的越来越多；我这才收起"写着玩"，不能老写笑话啊！《大悲寺外》与《微神》开始了第二组。

第二组里的《微神》与《黑白李》等篇都经过三次的修正；既不想再闹着玩，当然就得好好的干了。可是还有好些篇是一挥而就，乱七八糟的，因为真没工夫去修改。报酬少，少写不如多写；怕得罪朋友，有时候就得硬挤；这两桩决定了我的——也许还有别人——少而好不如多而坏的大批发卖。这不是政策，而是不得不如此。自己觉得很对不起文艺，可是钱与朋友也是不可得罪的。有一次有位姓王的编辑跟我要一篇东西，我随写随放弃，一共写了三万多字而始终没能

成篇。为怕他不信，我把那些零块儿都给他寄去了。这并不是表明我对写作是怎样郑重，而是说有过这么一回，而且只能有这么“一”回。假如每回这样，不累死也早饿死了。累死还倒干脆而光荣，饿死可难受而不体面。每写五千字，设若，必扔掉三万字；而五千字只得二十元钱或更少一些，不饿死等什么呢？不过，这个说得太多了。

第二组里十几篇东西的材料来源大概有四个：第一，我自己的经验或亲眼看见的人与事。第二，听人家说的故事。第三，摹仿别人的作品。第四，先有了个观念而后去撰构人与事。列个表吧：

第一类：《大悲寺外》《微神》《柳家大院》《眼镜》《牺牲》《毛毛虫》《邻居们》

第二类：《也是三角》《上任》《柳屯的》《老年的浪漫》

第三类：《歪毛儿》

第四类：《黑白李》《铁牛和病鸭》《末一块钱》《善人》

第三类——摹仿别人的作品——的最少，所以先说它。《歪毛儿》是摹仿 J. D. Beresford 的 The Hermit[①]。因为给学生讲小说，我把这篇奇幻的故事翻译出来，讲给他们听。经过好久，我老忘不了它，也老想写这样的一篇。可是我始终想不出旁的路儿来，结果是照样摹了一篇；虽然材料是我自己的，但在意思上全是钞袭的。

① 约翰·戴维斯·贝雷斯福特（John Davys Bersford 1873—1947），英国小说家。著有小说《隐者》（The Hermit），老舍曾译为中文，载于《齐大月刊》一卷四期。

第一类里的七篇，多数是亲眼看见的事实，只有一两篇是自己作过的事。这本没有什么可说的，假若不是《牺牲》那篇得到那么坏的批评。《牺牲》里的人与事是千真万确的，可凡是批评过我的短篇小说的全拿它开刀，甚至有的说这篇是非现实的。乍一看这种批评，我与一般人一样的拿这句话反抗："这是真事呀！"及至我再去细看它，我明白了：它确是不好。它摇动，后边所描写的不完全帮助前面所立下的主意。它破碎，随写随补充，象用旧棉花作褥子似的，东补一块西补一块。真事原来靠不住，因为事实本身不就是小说，得看你怎么写。太信任材料就容易忽略了艺术。反之，在第二类中的几篇倒都平稳，虽然其中的事实都是我听朋友们讲的。正因为是听来的，所以我才分外的留神，小心是没有什么坏处的。同样，第四类中的几篇也有很象样子的，其实其中的人与事全是想象的，全是一个观念的子女。《黑白李》与《铁牛和病鸭》都是极清楚的由两个不同的人代表两个不同的意思。先想到意思，而后造人，所以人物的一切都有了范围与轨道；他们闹不出圈儿去。这比乱七八糟一大团好，我以为。经验丰富想象，想象确定经验。

这些篇的文字都比我长篇中的老实，有的是因为屡屡修改，有的是因为要赶快交卷；前者把火气扇（用"删"字也许行吧）去，后者根本就没劲。可是大致地说，我还始终保持着我的"俗"与"白"。对于修辞，我总是第一要清楚，而后再说别的。假若清楚是思想的结果，那么清楚也就是力量。我不知道自己的文字是否清楚而有力量，不过我想这么作就是了。

该说第三组的了。这一组里的几篇—— 如《月牙儿》,《阳光》,《断魂枪》,与《新时代的旧悲剧》—— 并没有什么特别的好处。一个事实,一点觉悟,使我把它们另作一组来说说。前面说过了,第一组的是写着玩的,坏是当然的,好也是碰巧劲。第二组的虽然是当回事儿似的写,可还有点轻视短篇,以为自己的才力是在写长篇。到了第三组,我的态度变了。事实逼得我不能不把长篇的材料写作短篇了,这是事实,因为索稿子的日多,而材料不那么方便了,于是把心中留着的长篇材料拿出来救急。不用说,这么由批发而改为零卖是有点难过。可是及至把十万字的材料写成五千字的一个短篇—— 象《断魂枪》—— 难过反倒变成了觉悟。经验真是可宝贵的东西!觉悟是这个:用长材料写短篇并不吃亏,因为要从够写十几万字的事实中提出一段来,当然是提出那最好的一段。这就是楞吃仙桃一口,不吃烂杏一筐了。再说呢,长篇虽也有个中心思想,但因事实的复杂与人物的繁多,究竟在描写与穿插上是多方面的。假如由这许多方面之中挑选出一方面来写,当然显着紧凑精到。长篇的各方面中的任何一方面都能成个很好的短篇,而这各方面散布在长篇中就不易显出任何一方面的精彩。长篇要匀调,短篇要集中。拿《月牙儿》说吧,它本是《大明湖》中的一片段。《大明湖》被焚之后,我把其他的情节都毫不可惜的忘弃,可是忘不了这一段。这一段是,不用说,《大明湖》中最有意思的一段。但是,它在《大明湖》里并不象《月牙儿》这样整齐,因为它是夹在别的一堆事情里,不许它独当一面。由现在看来,我楞愿要《月牙儿》而不要《大明湖》了。不是因它是何等了

不得的短篇，而是因它比在《大明湖》里“窝”着强。

《断魂枪》也是如此。它本是我所要写的“二拳师”中的一小块。“二拳师”是个——假如能写出来——武侠小说。我久想写它，可是谁知道写出来是什么样呢?写出来才算数，创作是不敢“预约”的。在《断魂枪》里，我表现了三个人，一桩事。这三个人与这一桩事是我由一大堆材料中选出来的，他们的一切都在我心中想过了许多回，所以他们都能立得住。那件事是我所要在长篇中表现的许多事实中之一，所以它很利落。拿这么一件小小的事，联系上三个人，所以全篇是从从容容的，不多不少正合适。这样，材料受了损失，而艺术占了便宜；五千字也许比十万字更好。文艺并非肥猪，块儿越大越好。不过呢，十万字可以得到三五百元，而这五千字只得了十九块钱，这恐怕也就是不敢老和艺术亲热的原因吧。为艺术而牺牲是很好听的，可是饿死谁也是不应当的，为什么一定先叫作家饿死呢？我就不明白！

设若没有《月牙儿》，《阳光》也许显着怪不错。有人说，《阳光》的失败在于题材。在我自己看，《阳光》所以被《月牙儿》比下去的原因是这个：《月牙儿》是由《大明湖》中抽出来而加以修改，所以一气到底，没有什么生硬勉强的地方；《阳光》呢，本也是写长篇的材料，可是没在心中储蓄过多久，所以虽然是在写短篇，而事实上是把临时想起的事全加进去，结果便显着生硬而不自然了。有长时间的培养，把一件复杂的事翻过来掉过去的调动，人也熟了，事也熟了，而后抽出一节来写个短篇，就必定成功，因为一下笔就是地方，准确产出调匀之美。写完《月牙儿》与《阳光》我得到这么点觉

悟。附带着要说的，就是创作得有时间。这也就是说，写家得有敢尽量花费时间的准备，才能写出好东西。这个准备就是最伟大的一个字——“饭”。我常听见人家喊：没有伟大的作品啊！每次听见这个呼声，我就想到在这样呼喊的人的心中，写家大概是只喝点露水的什么小生物吧？我知道自己没有多么高的才力，这一世恐怕没有写出伟大作品的希望了。但是我相信，给我时间与饭，我确能够写出较好的东西，不信咱们就试试！

《新时代的旧悲剧》有许多的缺点。最大的缺点是有许多人物都见首不见尾，没有“下回分解”。毛病是在“中篇”。我本来是想拿它写长篇的，一经改成中篇，我没法不把精神集注在一个人身上，同时又不能不把次要的人物搬运出来，因为我得凑上三万多字。设若我把它改成短篇，也许倒没有这点毛病了。我的原来长篇计划是把陈家父子三个与宋龙云都看成重要人物；陈老先生代表过去，廉伯代表七成旧三成新，廉仲代表半旧半新，龙云代表新时代。既改成中篇，我就减去了四分之三，而专去描写陈老先生一个人，别人就都成了影物，只帮着支起故事的架子，没有别的作用。这种办法是危险的，当然没有什么好结果。不过呢，陈老先生确是有个劲头；假如我真是写了长篇，我真不敢保他能这么硬梆。因此，我还是不后悔把长篇材料这样零卖出去，而反觉得武戏文唱是需要更大的本事的，其成就也绝非乱打乱闹可比。

这点小小的觉悟是以三十来个短篇的劳力换来的。不过，觉悟是一件事，能否实际改进是另一件事，将来的作品如何使我想到便有点害怕。也许呢“老牛破车”是越走越起劲的，

谁晓得。

在抗战中，因为忙，病，与生活不安定，很难写出长篇小说来。连短篇也不大写了，这是因为忙，病，与生活不安定之外，还有稍稍练习写话剧及诗等的缘故。从一九三八年到一九四三年，我只写了十几篇短篇小说，收入《火车集》与《贫血集》。《贫血集》这个名字起得很恰当，从一九四〇年冬到现在（一九四四年春），我始终患着贫血病。每年冬天只要稍一劳累，我便头昏；若不马上停止工作，就必由昏而晕，一抬头便天旋地转。天气暖和一点，我的头昏也减轻一点，于是就又拿起笔来写作。按理说，我应当拿出一年半载的时间，作个较长的休息。可是，在学习上，我不肯长期偷懒；在经济上，我又不敢以借债度日。因此，病好了一点，便写一点；病倒了，只好“高卧”。于是，身体越来越坏，作品也越写越不象话！在《火车》与《贫血》两集中，惭愧，简直找不出一篇象样子的东西！

既写不成样子，为什么还发表呢？这很容易回答。我一病倒，就连坏东西也写不出来哇！作品虽坏，到底是我的心血啊！病倒即停止工作；病稍好时所写的坏东西再不拿去换钱，我怎么生活下去呢？《火车》与《贫血》两集应作如是观。

我怎样写《牛天赐传》

《牛天赐传》，就是和我自己的其他作品比较起来，也没有什么可吹的地方。一篇东西的好坏，有许多使它好或使它坏的原因。在这许多原因里，作家当时的生活情形是很要紧的。《牛天赐传》吃亏在这个上不少。我记得，这本东西是在一九三四年三月廿三日动笔的，可是直到七月四日才写成两万多字。三个多月的工夫只写了这么点点，原因是在学校到六月尾才能放暑假，没有充足的工夫天天接着写。在我的经验里，我觉得今天写十来个字，明天再写十来个字，碰巧了隔一个星期再写十来个字，是最要命的事。这是向诗神伸手乞要小钱，不是创作。

七月四日以后，写得快了；七月十九日已有了五万多字。忽然快起来，因为已放了暑假。八月十号，我的日记上记着："《牛天赐传》写完，匆匆赶出，无一是处！"

单是快，也还好。还有别的不得劲的事呢：自从一入七月门，济南就热起，那年简直热得出奇；那就是我"避暑床下"的那一回。早晨一睁眼，屋里——是屋里——就九十多度！小孩拒绝吃奶，专门哭号；大人不肯吃饭，立志喝水！可是我得赶文章，昏昏忽忽，半睡半醒，左手挥扇与打苍蝇，右手握笔疾写，汗顺着指背流到纸上。写累了，想走一走，可

不敢出去，院里的墙能把人身炙得象叉烧肉——那廿多天里，每天街上都热死行人！屋里到底强得多，忍着吧。自然，要是有个电扇，再有个冰箱，一定也能稍好一些。可是我的财力还离设置电扇与冰箱太远。一连十五天，我没敢出街门。要说在这个样的暑天里，能写出怪象回事儿的文章，我就有点不信。

天气是那么热，心里还有不痛快的事呢。我在老早就想放弃教书匠的生活，到这一年我得到了辞职的机会。六月廿九日我下了决心，就不再管学校里的事。不久，朋友们知道了我这点决定，信来了不少。在上海的朋友劝我到上海去，爽性以写作为业。在别处教书的朋友呢，劝我还是多少教点书，并且热心的给介绍事。我心中有点乱，乱就不痛快。辞事容易找事难，机会似乎不可都错过了。另一方面呢，且硬试试职业写家的味儿，倒也合脾味。生活，创作，二者在心中大战三百几十回合。寸心已成战场，可还要假装没事似的写《牛天赐传》，动中有静，好不容易。结果，我拒绝了好几位朋友的善意，决定到上海去看看。八月十九日动了身。在动身以前，必须写完《牛天赐传》，不然心中就老存着块病。这又是非快写不可的促动力。

热，乱，谎，是我写《牛天赐传》时生活情形的最合适的三个形容字。这三个字似乎都与创作时所需要的条件不大相合。“牛天赐”产生的时候不对，八字根本不够格局！

此外，还另有些使它不高明的原因。第一个是文字上的限制。它是《论语》半月刊的特约长篇，所以必须幽默一些。幽默与伟大不是不能相容的，我不必为幽默而感到不安；《吉

诃德先生传》等名著译成中文也并没招出什么“打倒”来。我的困难是每一期只要四五千字，既要顾到故事的连续，又须处处轻松招笑。为达到此目的，我只好抱住幽默死啃；不用说，死啃幽默总会有失去幽默的时候；到了幽默论斤卖的地步，讨厌是必不可免的。我的困难至此乃成为毛病。艺术作品最忌用不正当的手段取得效果，故意招笑与无病呻吟的罪过原是一样的。

每期只要四五千字，所以书中每个人，每件事，都不许信其自然的发展。设若一段之中我只详细的描写一个景或一个人，无疑的便会失去故事的趣味。我得使每期不落空，处处有些玩艺。因此，一期一期的读，它倒也怪热闹；及至把全书一气读完，它可就显出紧促慌乱，缺乏深厚的味道了。

书中的主人公——按老话儿说，应当叫作“书胆”——是个小孩儿。一点点的小孩儿没有什么思想，意志，与行为。这样的英雄全仗着别人来捧场，所以在最前的几章里我几乎有点和个小孩子开玩笑的嫌疑了。其实呢，我对小孩子是非常感觉趣味，而且最有同情心的。我的脾气是这样：不轻易交朋友，但是只要我看谁够个朋友，便完全以朋友相待。至于对小孩子，我就一律的看待，小孩子都可爱。世界上有千千万万的受压迫的人,其中的每一个都值得我们替他呼冤,代他想方法。可是小孩子就更可怜，不但是无衣无食的，就是那打扮得马褂帽头象小老头的也可怜。牛天赐是属于后者的，因为我要写得幽默，就不能拿个顶穷苦的孩子作书胆——那样便成了悲剧。自然，我也明知道照我那么写一定会有危险的——幽默一放手便会成为瞎胡闹与开玩笑。于此，我至今

还觉得怪对不起牛天赐的！

就在这儿附带声明一下吧。前些日子，我与赵少侯兄商议好，合写“天书代存”——用书信体写《牛天赐续传》。可是，这个暑假里，我俩的事情大概要有些变动，说不定也许不能再在一块儿了。合写一个长篇而不能常常见面商议就未免太困难了，所以我俩打了退堂鼓，虽然每人已经写了几千字。事实所迫，我们俩只好向牛天赐与喜爱他的人们道歉了！以后也许由我，也许由少侯兄，单独地去写；不过这是后话，顶好不提了。

我怎样写《骆驼祥子》

从何月何日起，我开始写《骆驼祥子》?已经想不起来了。我的抗战前的日记已随同我的书籍全在济南失落，此事恐永无对证矣。

这本书和我的写作生活有很重要的关系。在写它以前，我总是以教书为正职，写作为副业，从《老张的哲学》起到《牛天赐传》止，一直是如此。这就是说，在学校开课的时候，我便专心教书，等到学校放寒暑假，我才从事写作。我不甚满意这个办法。因为它使我既不能专心一志的写作，而又终年无一日休息，有损于健康。在我从国外回到北平的时候，我已经有了去作职业写家的心意；经好友们的谆谆劝告，我才就了齐鲁大学的教职。在齐大辞职后，我跑到上海去，主要的目的是在看看有没有作职业写家的可能。那时候，正是“一二八”以后，书业不景气，文艺刊物很少，沪上的朋友告诉我不要冒险。于是，我就接了山东大学的聘书。我不喜欢教书，一来是我没有渊博的学识，时时感到不安；二来是即使我能胜任，教书也不能给我象写作那样的愉快。为了一家子的生活，我不敢独断独行的丢掉了月间可靠的收入，可是我的心里一时一刻也没忘掉尝一尝职业写家的滋味。

事有凑巧，在“山大”教过两年书之后，学校闹了风潮，

我便随着许多位同事辞了职。这回，我既不想到上海去看看风向，也没同任何人商议，便决定在青岛住下去，专凭写作的收入过日子。这是“七七”抗战的前一年。《骆驼祥子》是我作职业写家的第一炮。这一炮要放响了，我就可以放胆的作下去，每年预计着可以写出两部长篇小说来。不幸这一炮若是不过火，我便只好再去教书，也许因为扫兴而完全放弃了写作。所以我说，这本书和我的写作生活有很重要的关系。

记得是在一九三六年春天吧，“山大”的一位朋友跟我闲谈，随便的谈到他在北平时曾用过一个车夫。这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。听了这几句简单的叙述，我当时就说：“这颇可以写一篇小说。”紧跟着，朋友又说：有一个车夫被军队抓了去，哪知道，转祸为福，他乘着军队移动之际，偷偷的牵回三匹骆驼回来。

这两个车夫都姓什么？哪里的人？我都没问过。我只记住了车夫与骆驼。这便是骆驼祥子的故事的核心。

从春到夏，我心里老在盘算，怎样把那一点简单的故事扩大，成为一篇十多万字的小说。

不管用得着与否？我首先向齐铁恨先生打听骆驼的生活习惯。齐先生生长在北平的西山，山下有许多家养骆驼的。得到他的回信，我看出来，我须以车夫为主，骆驼不过是一点陪衬，因为假若以骆驼为主，恐怕我就须到“口外”去一趟，看看草原与骆驼的情景了。若以车夫为主呢，我就无须到口外去，而随时随处可以观察。这样，我便把骆驼与祥子结合到一处，而骆驼只负引出祥子的责任。

怎么写祥子呢？我先细想车夫有多少种，好给他一个确

定的地位。把他的地位确定了，我便可以把其余的各种车夫顺手儿叙述出来；以他为主，以他们为宾，既有中心人物，又有他的社会环境，他就可以活起来了。换言之，我的眼一时一刻也不离开祥子；写别的人正可以烘托他。

车夫们而外，我又去想，祥子应该租赁哪一车主的车，和拉过什么样的人。这样，我便把他的车夫社会扩大了，而把比他的地位高的人也能介绍进来。可是，这些比他高的人物，也还是因祥子而存在故事里，我决定不许任何人夺去祥子的主角地位。

有了人，事情是不难想到的。人既以祥子为主，事情当然也以拉车为主。只要我教一切的人都和车发生关系，我便能把祥子拴住，象把小羊拴在草地上的柳树下那样。

可是，人与人，事与事，虽以车为联系，我还感觉着不易写出车夫的全部生活来。于是，我还再去想：刮风云，车夫怎样？下雨天，车夫怎样？假若我能把这些细琐的遭遇写出来，我的主角便必定能成为一个最真确的人，不但吃的苦，喝的苦，连一阵风，一场雨，也给他的神经以无情的苦刑。

由这里，我又想到，一个车夫也应当和别人一样的有那些吃喝而外的问题。他也必定有志愿，有性欲，有家庭和儿女。对这些问题，他怎样解决呢？他是否能解决呢？这样一想，我所听来的简单的故事便马上变成了一个社会那么大。我所要观察的不仅是车夫的一点点的浮现在衣冠上的、表现在言语与姿态上的那些小事情了，而是要由车夫的内心状态观察到地狱究竟是什么样子。车夫的外表上的一切，都必有生活与生命上的根据。我必须找到这个根源，才能写出个劳苦

社会。

由一九三六年春天到夏天,我入了迷似的去搜集材料,把祥子的生活与相貌变换过不知多少次—— 材料变了，人也就随着变。

到了夏天，我辞去了“山大”的教职，开始把祥子写在纸上。因为酝酿的时期相当的长，搜集的材料相当的多，拿起笔来的时候我并没感到多少阻碍。一九三七年一月，“祥子”开始在《宇宙风》[①] 上出现，作为长篇连载。当发表第一段的时候，全部还没有写完，可是通篇的故事与字数已大概的有了准谱儿，不会有很大的出入。假若没有这个把握，我是不敢一边写一边发表的。刚刚入夏，我将它写完，共二十四段，恰合《宇宙风》每月要两段，连载一年之用。

当我刚刚把它写完的时候，我就告诉了《宇宙风》的编辑：这是一本最使我自己满意的作品。后来，刊印单行本的时候，书店即以此语嵌入广告中。它使我满意的地方大概是：㈠故事在我心中酝酿得相当的长久，收集的材料也相当的多，所以一落笔便准确，不蔓不枝，没有什么敷衍的地方。㈡我开始专以写作为业，一天到晚心中老想着写作这一回事，所以虽然每天落在纸上的不过是一二千字，可是在我放下笔的时候，心中并没有休息，依然是在思索；思索的时候长，笔尖上便能滴出血与泪来。㈢在这故事刚一开头的时候，我就决定抛开幽默而正正经经的去写。在往常，每逢遇

① 据查《宇宙风》是一九三六年九月第二十五期开始连载，至一九三七年九月第四十八期续完。

到可以幽默一下的机会，我就必抓住它不放手。有时候，事情本没什么可笑之处，我也要运用俏皮的言语，勉强的使它带上点幽默味道。这，往好里说，足以使文字活泼有趣；往坏里说，就往往招人讨厌。《祥子》里没有这个毛病。即使它还未能完全排除幽默，可是它的幽默是出自事实本身的可笑，而不是由文字里硬挤出来的。这一决定，使我的作风略有改变，教我知道了只要材料丰富，心中有话可说，就不必一定非幽默不足叫好。(四)既决定了不利用幽默，也就自然的决定了文字要极平易，澄清如无波的湖水。因为要求平易，我就注意到如何在平易中而不死板。恰好，在这时候，好友顾石君先生供给了我许多北平口语中的字和词。在平日，我总以为这些词汇是有音无字的，所以往往因写不出而割爱。现在，有了顾先生的帮助，我的笔下就丰富了许多，而可以从容调动口语，给平易的文字添上些亲切，新鲜，恰当，活泼的味儿。因此，《祥子》可以朗诵。它的言语是活的。

《祥子》自然也有许多缺点。使我自己最不满意的是收尾收得太慌了一点。因为连载的关系，我必须整整齐齐的写成二十四段；事实上，我应当多写两三段才能从容不迫的刹住。这，可是没法补救了，因为我对已发表过的作品是不愿再加修改的。

《祥子》的运气不算很好：在《宇宙风》上登刊到一半就遇上“七七”抗战。《宇宙风》何时在沪停刊，我不知道；所以我也不知道，《祥子》全部登完过没有。后来，《宇宙风》社迁到广州，首先把《祥子》印成单行本。可是，据说刚刚印好，广州就沦陷了，《祥子》便落在敌人的手中。《宇宙风》又

迁到桂林，《祥子》也又得到出版的机会，但因邮递不便，在渝蓉各地就很少见到它。后来，文化生活出版社把纸型买过来，它才在大后方稍稍活动开。

近来，《祥子》好象转了运，据友人报告，它已被译成俄文、日文与英文。

闲话我的七个话剧

当我开始写小说的时候，我并不明白什么是小说，同样的，当我开始写剧本的时候，我也并不晓得什么是戏剧。文艺这东西，从一方面说，好象是最神秘的，因为到今天为止，我已写过十好几本小说和七个剧本，可是还没有一本象样子的，而且我还不敢说已经懂得了何为小说，哪是剧本。从另一方面说呢，它又象毫不神秘——在我还一点也不明白何为小说与剧本的时节，我已经开始去写作了！近乎情理的解释恐怕应当是这样吧：文艺并不是神秘的，而是很难作得好的东西。因此，每一个写家似乎都该记住：自满自足是文艺生命的自杀！只吹腾自己有十年，廿年，或卅年的写作经验，并不足以保障果然能写出好东西来！在另一方面，毫无写作经验的人，也并无须气短，把文艺看成无可捉摸的什么魔怪，只要有了通顺的文字，与一些人生经验，谁都可以拿起笔来试一试。有些青年连普通的书信还写不通，连人生的常识还没有多少，便去练习创作，就未免又把文艺看得过低，转而因毫无所获，掉过头来复谓这过低的东西实在太神秘了！

是的，在我开始写小说的时候，我虽不知何谓小说，可是文字已相当的清顺，大致的能表达我所要说出的情感与思想。论年纪呢，我已廿七岁，在社会上已作过六年的事，多

少有了一点生活经验，尝着了一些人间的酸甜苦辣。所以，我用不着开口“呐喊”，闭口“怒吼”的去支持我的文字。我只须说自己的话，说自己的生活经验就够了。

到写剧本的时候，我已经四十岁了。在文字上，经过十多年的练习，多少熟练了一些；在生活经验上，也当然比从前更富裕了许多。仗着这两件工具——文字与生活经验——我就大胆地去尝试。我知道一定写不好，可是也知道害怕只足泄气，别无好处。同时，跟我初写小说一样，我并没有写成必须发表的野心，这就可以放胆去玩玩看了！不知对不对，我总以为“玩玩看”的态度比必定发表，必定成为杰作的态度来得更有趣一点，更谦恭一点，更有伸缩一点。一篇东西，在我手里，也许修改三遍五遍，此之谓“尽其在我”。及至拿去发表，我总是保留着——“不发表也没关系呀”！这样，我心里可以安适一点，因为我并没“强人所难”啊！发表之后，我还是以为这一篇不过是合了这一位编辑的心意，够上了这一刊物的水准；若以文艺的标准尺度来量一量，也许是不及格呀——发表了不就是立得住了。有此认识，乃能时时自策自励；虽然不一定第二篇比第一篇好得那么层层上升，可是心向往之，总可以免除狂傲；狂傲的自信原是自欺！

我的第一个剧本，《残雾》，只写了半个月。不会煮饭的人能煮得很快，因为饭还没熟就捞出来了！在那时候，我以为分幕就等于小说的分章；所以，写够一万字左右，我就闭幕，完全不考虑别的。我以为剧本就是长篇对话，只要有的说便说下去，而且在说话之中，我要带手儿表现人物的心理。这是小说的办法，而我并不知道小说与戏剧的分别。我的眼

睛完全注视着笔尖，丝毫也没感到还有舞台那么个东西。对故事的发展，我也没有顾虑到剧本与舞台的结合；我愿意有某件事，就发生某件事；我愿意教某人出来，就教他上场。假使我心中也有点警觉——现在是写剧本呀！——我心目中的戏剧多半儿是旧剧。旧剧中的人物可以一会儿出来，一会儿进去，并可以一道出来五六个，而只有一人开口，其余的全愣着。《残雾》里的人物出入，总而言之，是很自由的；上来就上来，下去就下去，用不着什么理由与说明。在用大场面的时候，我把许多人一下子都搬上台来，有的滔滔不绝的说着，有的一声不响的愣着。写戏是我的责任，把戏搬到舞台上去是导演者的责任，仿佛是。

听说戏剧中须有动作，我根本不懂动作是何物。我看过电影。恐怕那把瓶子砸在人家头上，或说着好好的话便忽然掏出手枪来，便是动作吧？好，赶到我要动作的时候，马上教剧中人掏手枪就是了！这就是《残雾》啊！

写完，我离开陪都六个月。临走的时候，我把剧稿交给了一位朋友，代为保有。当我又回到重庆的时节，它已被发表了，并且演出了，还有三百元的上演税在等着我。我管这点钱叫作“不义之财”，于是就拿它请了客，把剧团的全班人马请来，喝了一次酒：别人醉了与否，我不晓得，因为我自己已醉得不成样子了。这是我与戏剧界朋友有来往的开始。

剧本既能被演出，而且并没惨败，想必是于乱七八糟之中也多少有点好处。想来想去，想出两点来，以为敝帚千金的根据：(一)对话中有些地方颇具文艺性——不是板板的只支持故事的进行，而是时时露出一点机智来。(二)人物的性

格相当的明显，因为我写过小说，对人物创造略知一二。

到今天，还有人劝我，把《残雾》好好的改正一遍，或者能成为一个相当好的剧本。可是我懒得动手，作品如出嫁的女儿，随它去吧。再说，原样不动，也许能保留着一点学习进程中的痕迹；到我八、九十岁的时节若再拿起它来，或者能引起我狂笑一番吧？

因为《戏雾》的演出，天真的马宗融兄封我为剧作家了。他一定教我给回教救国协会写一本宣传剧。我没有那么大的胆子，因为自己知道《残雾》的未遭惨败完全是瞎猫碰着了死耗子。说来说去，情不可却，我就拉出宋之的兄来合作。我们俩就写了《国家至上》。在宣传剧中，这是一本成功的东西，它有人物，有情节，有效果，又简单易演。这出戏在重庆演过两次，在昆明、成都、大理、兰州、西安、桂林、香港，甚至于西康，也都上演过。在重庆上演，由张瑞芳女士担任女主角；回敬的朋友们看过戏之后，甚至把她唤作“我们的张瑞芳”了！

此剧的成功，当然应归功于宋之的兄，他有写剧的经验，我不过是个“小学生”。可是，我也很得意——不是欣喜剧本的成功，而是觉得抗战文艺能有这么一点成绩，的确可以堵住那些说文艺不应与抗战结合者的嘴，这真应浮之大白！去年，我到大理，一位八十多岁的回教老人，一定要看看《国家至上》的作者，而且求我给他写几个字，留作纪念。回汉一向隔膜，有了这么一出戏，就能发生这样的好感，谁说文艺不应当负起宣传的任务呢？

张自忠将军殉国后，军界的朋友托我写一本《张自忠》。

这回，我卖了很大的力气，全体改正过五次。可是，并没能写好。我还是不大明白舞台那个神秘东西。尽管我口中说：“要想着舞台呀，要立体的去思想呀。”可是我的本事还是不够。我老是以小说的方法去述说，而舞台上需要的是“打架”。我能创造性格，而老忘了“打架”。我能把小的穿插写得很动人（还是写小说的办法），而主要的事体却未能整出整入的掀动，冲突。结果呢，小的波痕颇有动荡之致，而主潮倒不能惊心动魄的巨浪接天。

这本剧，改过五次，吴组缃兄给我看过五次。也许是他读了五次，与戏本有了感情吧，他说这是一本好戏。他还有一套议论：“政府所办的剧团，应当不考虑生意经，而去大胆的试演抗战戏。这并不是说，抗战戏就一定赔钱，不抗战戏就一定赚钱；而是说，抗战戏若赔了钱，那些主张宣传与文艺分家的人便振振有辞，特别有劲地来破坏抗战文艺，而剧团乃加倍小心，硬演《茶花女》，也不消精忠报国的英雄！”好，我就把他的话不参加意见放在这里。

《面子问题》还是吃了不管舞台的亏，虽然改正过三次，而且是依着有舞台经验的朋友们的意见修改的，可是还未作到“有戏”的地步。我自己觉得它的对话很可爱，可是事情太简单，动作很少，那些好的对话绝不够支持起一本戏的。偶若放在一个小舞台上，演员们从容的说，听众们细细的听，也许还相当的有趣，不幸而被摆在一个大戏院里，演员们扯着嗓子喊，而听众们既听不到，又看不见动作，就根本不象戏了。在重庆排演的时候，应云卫兄曾再三的问我，要排成喜剧，还是闹剧？我要前者。这是我的错误。剧情本来就单薄，

又要郑重其事的板起面孔来演，结果是应有效果的好台词都温柔的溜出去，什么效果也没有。假若按着闹剧去演，以人物的相貌服装举动及设景的有趣去烘托，或者还能补救故事的薄弱。在人物方面，我极用力的描写心理的变化，这也使演出的时候只能闻其声而不见其动。我忘了舞台上的夸大，夸大到十成，台下或仅感受到三成，而我故意使人物收敛，想要求听众象北平听二簧戏的老人那样，闭目静听，回味着一字一腔的滋味。这办不到。这本戏只能在客厅里朗诵，不宜搬上舞台。可是，各处都排演它，其原因或者在于人物少，服装道具简单，不费钱耳。在抗战中，人难财难，我以为戏剧应当写简单一点，以收广为扮演之效。若用人过多，用费太大，则一剧写成仅供三二大都市之用，剧本荒恐难解除矣。这是闲话，不信也罢。

《大地龙蛇》中的思想，颇费了我一些心血去思索。其结构则至为幼稚。这是东方文化协会托我写的，我可不盼着演出，因花钱太多，而无卖钱的把握也。最大的缺点是第三幕——既没有戏，又未能道出抗战后建设之艰苦；我的乐观未免过于幼稚。把它当作案头上的一本小书，读起来也许相当的有趣，放在舞台上，十之八九是要失败。我懒得去修改它，因而也只能消极的盼望它老在案头上。

以人物来讲，这本剧不如前面已讲过的那几本。在那几本中，我的人物是由故事中生长出来的，他们负着一些使故事发展的责任，但并不是傀儡。此剧中表现的都是抽象的东西——文化呀，伦理呀，等等——所以人物就差不多是为代表此种观念而设的傀儡了。简言之，这本戏不大高明。

最近写了两本戏，不妨在此作自我宣传，以便招些讥诟。一本定名为《归去来兮》——原来想叫作《新罕默列特》，因恐被误认为阿司匹灵之类的东西，故换了一个与万应锭一样不着边际的《归去来兮》。再说呢，与《罕默列特》而不象，必定出丑，不如老实一些为妥。还有，剧中主角本应是新“罕默列特”，可是写来写去，却把别人写得比他更有劲，他倒退居副位了。那么，以他名剧，未免不大对题，《归去来兮》这名儿便无此弊。

按着原来的计划说，我失败了。原来既想写《罕默列特》，显然的应写出一个有头脑，多考虑，多怀疑，略带悲观而无行动的人。但是，神圣的抗战是不容许考虑与怀疑的。假若在今天而有人自居理想主义者，因爱和平而反对抗战，或怀疑抗战，从而发出悲观的论调，便是汉奸。我不能使剧中的青年主角成为这样的人物，尽管他的结局是死亡，也不大得体。有了这个考虑，我的计划便破灭了。是的，我还是教他有所顾虑，行动迟缓，可是他根本不是个怀疑抗战者；他不过是因看不上别人的行动，而略悲观颓丧而已。这个颓丧可也没有妨碍他去抗战。这样一变动，他的戏就少了许多，而且他的人格也似乎有点模糊不清了。写东西真不容易，尽管你先定好最完密的计划，及至你一动笔，不定在哪里你就离开了原路，而走到别处去。假若是写小说，这样的开岔道或者还容易绕个弯儿再走回来，而且还许不大露痕迹；写剧本可没有这么方便，一犹豫便出毛病，因为舞台上都是单摆浮搁的东西，不许你拿不定主意啊！

除了上述的毛病而外，这个剧本，在我自己看，是相当

完整的，谁知道放在舞台上，它是什么样儿呢，单以一篇文艺作品说，我觉得它是我最好的东西。第一，这里的讽刺都是由人与人、事与事的对照而来的，不是象我以往的作品那样专由言语上讨俏；这就似乎比较深刻了一些。第二，我写出一位可爱的老画家，和一位代替《罕默列特》里的鬼魂的疯妇人，我很喜欢他们两个。老画师的可爱是在其本人，疯妇的可爱是因它在此剧中的作用。前者，在我的小说里已经有过；后者，还是第一次的运用，在我的小说与剧本中都没有用过。它是个活人，而说着作者所要说的话，并且很自然，因为她有神经病。第三，文字相当的美丽，在末一幕还有几只短歌。将来有机会放在舞台上，它的成败如何，我不敢预言；不过，拿它当作一本案头剧去读着玩，我敢说它是颇有趣的。

《谁先到了重庆》是我最近写完的四幕剧。

这本剧与我从前写的那几本都不同。假若要分类的话，我可以把上述的六本东西，分作三类：第一类是《残雾》与《张自忠》——不管舞台上需要的是什么，我只按照小说的写法写我的。我的写小说的一点本领，都在这二剧中显露出来，虽然不是好戏，而有些好的文章。它们几乎完全没有技巧。第二类是《面子问题》与《大地龙蛇》。它们都是小玩艺儿。我丝毫不顾及舞台，而只凭着一时的高兴把它们写成。第三类是《国家至上》与《归去来兮》。《国家至上》演出过了，已证明它颇完整，每一闭幕，都有点效果，每人下场都多少有点交待；它的确象一出戏。《归去来兮》还没有演出过，可是我自己觉得它是四平八稳，没有专顾文字而遗忘了技巧，虽

然我也没太重视技巧。

总起来说，这六本戏中，技巧都不成为重要的东西。原因是：㈠我不明白舞台的诀窍，所以总要不来那些戏剧的花样。㈡跟我写小说一样，我向来不跟着别人跑，我的好处与坏处总是我自己的。无论是小说还是剧本，我一向没有采用过“祖国”和“原野”这类的字；我有意的躲着它们。这倒不是好奇立异，而是想但分能不摹仿，即不摹仿。对于戏剧，理当研究技巧，因为没有技巧便不足以使故事与舞台有巧妙的结合。可是，我以为，过重技巧则文字容易枯窘，把文字视为故事发展的支持物，如砌墙之砖，都平平正正，而无独立之美。我不愿摹仿别人，而失去自己的长处。而且，过重技巧，也足使效果纷来，而并不深刻，如旧戏中的“硬里子”，处处有板有眼，而无精彩之处。我不甚懂技巧，也就不重视技巧，为得为失，我也不大关心。

不过，《谁先到了重庆》这本戏，仿佛可拿出一点技巧来。是否技巧，我不敢说，反正我用了复壁，用了许多只手枪，要教舞台上热闹。这一回，我的眼睛是常常注意到舞台的，将来有机会演出的时候，果否能照预期的这样热闹，我不敢代它保险。我可是觉得，在人物方面，在对话方面，它都吃了点亏。我不懂技巧，而强要技巧，多半是弄巧成拙，反把我的一点点长处丢失了，摹仿之弊大矣哉！剧本是多么难写的东西啊！动作少，失之呆滞；动作多，失之芜乱。文字好，话剧不真；文字劣，又不甘心。顾舞台，失了文艺性；顾文艺，丢了舞台。我看哪，还是去写小说吧，写剧太不痛快了！处处有限制，腕上如戴铁镣，简直是自找苦头吃！自然，我也

并不后悔把时间与心血花在了几个不成剧本的剧本上，吃苦原来就是文艺修养中当然的条件啊！

我怎样写通俗文艺

在抗日战争以前，无论怎样，我绝对想不到我会去写鼓词与小调什么的。抗战改变了一切。我的生活与我的文章也都随着战斗的急潮而不能不变动了。“七·七”抗战以后，济南失陷以前，我就已经注意到如何利用鼓词等宣传抗战这个问题。记得，我曾和好几位热心宣传工作的青年去见大鼓名手白云鹏与张小轩先生，向他们讨教鼓词的写法。后来，济南失陷，我逃到武汉，正赶上台儿庄大捷，文章下乡与文章入伍的口号既被文艺协会提出，而教育部，中宣部，政治部也都向文人们索要可以下乡入伍的文章。这时候，我遇到了田汉先生。他是极热心改革旧剧的，也鼓励我马上去试写。对于旧剧的形式与歌唱，我懂得一些，所以用不着去请导师。对于鼓词等，我可完全是外行，不能不去请教。于是，我就去找富少舫和董莲枝女士，讨教北平的大鼓书与山东大鼓书。同时，冯焕章将军收容了三四位由河南逃来唱坠子的，我也朝夕与他们在一道，学习一点坠子的唱法。冯将军还邀了几位画家，绘画抗战的“西湖景”，托我编歌词，以便一边现映画片，一边歌唱。同时，老向与何容先生正在编印《抗到底》月刊，专收浅易通俗的文字，我被邀为经常的撰稿者。

以上所述，就是我对通俗文艺发生兴趣与怎样学习的经

过。

我写了不少篇这类的东西，可是汇印起来的只有《三四一》——三篇鼓词，四出旧形式新内容的戏，与一篇小说。这以外的，全随写随弃，无从汇印，也不想汇印了。《三四一》有一篇小序，抄在这里：

“我这本小书里只有三篇大鼓书词，四出二簧戏，和一篇旧型的小说，故名之曰《三四一》。

“三篇鼓词里，我自己觉得《王小赶驴》还下得去。《张忠定计》不很实在。《打小日本》既无故事，段又太长，恐怕不能演唱，只能当小唱本念念而已。

“四出戏的好歹，全不晓得；非经演唱不能知道好在哪里，坏在何处。印出来权当参考，若要上演，必须大家修改；有愿排演者，请勿客气。

“旧型小说一篇，因忙，写得不十分象样儿。

“这八篇东西，都是用‘旧瓶装新酒’的办法写成的。‘旧瓶新酒’这问题的讨论已有不少，我不想再说什么。我只愿作出几篇，看看到底有无好处。不动手制作而专事讨论，恐怕问题就老悬在那里，而且也许还越说离题越远了。”

这篇小序太小了，未能道出个中甘苦，故再节录四十一年一月一日出版的《抗战文艺》中我的《三年写作自述》的一段，用作补充：

“我写了旧形式新内容的戏剧，写了大鼓书，写了河南坠子，甚至于写了‘数来宝’。从表面上看起来，这是避重就轻——舍弃了创作，而去描红模子。就是那些肯接受这种东西的编辑者也大概取了聊备一格的态度，并不十分看得起他们；

设若一经质问，编辑者多半是皱一皱眉头，而答以‘为了抗战’，是不得已也。但是从我学习的经验上看，这种东西并不容易作。第一是要写得对；要作得对，就必须先去学习。把旧的一套先学会，然后才能推陈出新。无论是旧戏，还是鼓词，虽然都是陈旧的东西，可是它们也还都活着。我们来写，就是要给这些活着的东西一些新的血液，使他们进步，使他们对抗战发生作用。这就难了。你须先学会那些套数，否则大海茫茫，无从落笔。然后，你须斟酌著旧的情形而加入新的成分。你须把它写得象个样子，而留神着你自己别迷陷在里面。你须把新的成分逐渐添进去，而使新旧谐调，无论从字汇上，还是技巧上，都不显出挂着辫子而戴大礼帽的蠢样子。为了抗战，你须教训；为了文艺，你须要美好。可是，在这里，你须用别人定好了的形式与言语去教训，去设法使之美好。你越研究，你越觉得有趣；那些别人规定的形式，用的语言，是那么精巧生动，恰好足以支持它自己的生命。然而到你自己一用这形式，这语言，你就感觉到喘不过气来。你若不割解开它，从新配置，你便丢失了你自己；你若剖析了它，而自出心裁地想把它整理好，啊！你根本就没法收拾它了！新的是新的，旧的是旧的，妥协就是投降！因此，在试验了不少篇鼓词之类的东西以后，我把它们放弃了。

“显然，我放弃了旧瓶装新酒这一套，可是我并不后悔；功夫是不欺人的。它教我明白了什么是民间的语言，什么是中国语言的自然的韵律。不错，它有许多已经陈腐了的东西，可是唯其明白了哪是陈腐的，才能明白什么是我们必须马上送给民众的。明乎此，知乎彼，庶几可以说民族形式矣：我

感谢这个使我能学习的机会。

“就成绩而论，我写的那些旧剧与鼓词并不甚佳。毛病是因为我是在都市里学习来的，写出来的一则是模范所在，不肯离格，二则是循艺人的要求，生意相关，不能伤雅。于是，就离真正的民间文艺还很远很远。写这种东西，应当写家与演员相处一处，随写随演随改，在某地则用某地的形式与语言，或者可以收效；在都市里闭门造车，必难合辙。”

以上所引，是四一年初的话。从那以后，除有人特约，我很少自动地去写通俗的东西了，因为：“对于抗战的现实，我看今天无论哪一部门的作家都显着更熟悉了。换言之，就是大家已习惯了战时的生活。举个例说，在武汉的时候，有不少作家去写鼓词、唱本等通俗读物；到今天，已由个人或机关专去作这类的东西，而曾经努力于此道的许多作家中，有不少仍折回头去作新的小说，诗，戏剧等等。这因为什么？大概是因为在抗战初期，大家既不甚明白抗战的实际，又不肯不努力于抗战的宣传，于是就拾起旧的形式，空洞的，而不无相当宣传效果的，作出些救急的宣传品。渐渐的，大家对于战时生活更习惯了，对于抗战的一切更清楚了，就自然会放弃那种空洞的宣传，而因更关切抗战的缘故，乃更关切文艺。那些以宣传为主，文艺为副的通俗读物，自然还有它的效用，就由专家或机关去做好了。至于抗战文艺的主流，便应跟着抗战的艰苦，生活的困难，而更加深刻，定非几句空洞的口号标语所能支持的了。我说，抗战的持久必加强了文艺的深度。

我怎样写《剑北篇》

我没有什么了不起的天才，但对文艺的各种形式都愿试一试。小说，试过了，没有什么惊人的成绩。话剧，在抗战中才敢试一试，全无是处。通俗的鼓词与剧本，也试写过一些，感到十分的难写，除了得到“俗更难”一点真经验与教训外，别无可述。现在，我又搬起分量最重的东西来了——诗！我作过旧诗，不怎么高明，可是觉得怪有趣，而且格式管束着，也并不很难凑起那么一首两首的。志在多多学习，现在我要作的是新诗。新诗可真难：没有格式管着，我写着写着便失去自信，不由的向自己发问，这是诗吗？其次，我要写得俗，而没有地方去找到那么多有诗意的俗字，于是一来二去就变成“旧诗新写”或“中菜西吃”了。还有，一方面我找不到够用的有诗意的俗字，另一方面在描写风景事物的时候我又不能把自幼儿种下的审美观念一扫而光；我不能强迫自己变成洋人，不但眼珠是绿的，而且把红花也看成绿花！最后，新诗要韵不要，本不成为问题；我自己这回可是决定要韵（事实上是“辙”），而且仿照比较严整的鼓词用韵的办法，每行都用韵，以求读诵时响亮好听。这简直是跟自己过不去！韵不难找，贵在自然，也不是怎么越要自然，便越费力气！

有上述的困难，本来已当知难而退；却偏不！不但不退，而且想写成一万行！扯下脸硬干并不算勇敢；再说，文艺贵精不贵多，臭的东西越多就越臭，我晓得。不过，我所要写的是游记，断非三言两语所能道尽，故须长到万行。这里，倒没有什么中国长诗甚少，故宜试作；或按照什么理论，非长不可；而纯粹出于要把长途旅行的见闻作成“有诗为证”。那么，也许有人要问：为什么不用散文写呢？回答是：行旅匆匆，未能作到每事必问，所以不敢一板一眼地细写。我所得的只是一些印象，以诗写出，或者较为合适。

是这么一回事：一九三九年夏天，我被中华全国文艺界抗敌协会理事会派遣参加北路慰问团，到西北去慰劳抗战将士。由夏而冬，整整走了五个多月，共二万里。路线是由渝而蓉，北出剑阁；到西安；而后入潼关到河南及湖北；再折回西安，到兰州，青海，绥远，榆林和宁夏。这些地方几乎都是我没有到过的，所以很想写出一点东西来，以作纪念。到处忙于看与走，事事未能详问，乃决定写长诗。

一九四〇年二月中动笔，至七月初，才得廿段，约二千五百行。七、八两月写《张自忠》剧本，诗暂停。人是不能独自活着的，因此，个人的决心往往被社会关系给打个很大的折扣。九、十两月复得七段，可是十一月由乡入城，事忙心乱，把诗又放在了一旁。时写时停，一年的功夫仅成廿七段，共三千行。所以余的材料，仅足再写十余段的，或可共得六千行。因句句有韵的关系，六千行中颇有长句，若拆散了从新排列，亦可足万行之数。

一九四一年春初，因贫血，患头昏病，一切工作都停顿

下来。在专心写诗的时候，平均每天只能凑成一二十句。这一二十句中，我自己觉得，还必有几句根本不象诗的。几次，我想停笔，不再受洋罪，可是又怕落个没有恒心毅力，对不起自己；虽然继续写下去也许更对不起新诗！头昏病好了以后，本想继续写诗，可是身体亏弱，写诗又极费力气，于是就含着泪把稿子放在一旁，不敢再正眼去看。停搁得久了心气越发壮不起来，乃终于落了个没有恒心毅力—— 一个写家须有象蚕一般的巧妙，吐出可以织成绸缎的丝来，同时，还须有和牛一样壮实的身体呀！到一九四一年年底，眼看把全诗写成是无望了，遂含羞带愧的把已成的廿八段交文奖会刊印成册。何时能将全诗补成，简直不敢说了！

草此诗时，文艺界对“民族形式”问题，讨论甚烈，故用韵设词，多取法旧规，为新旧相融的试验。诗中的音节，或有可取之处，词汇则嫌陈语过多，失去了不少新诗的气味。行行用韵，最为笨拙：为了韵，每每不能畅所欲言，时有呆滞之处；为了韵，乃写得很慢，费力而不讨好。句句行韵，弊已如此，而每段又一韵到底，更足使读者透不过气来；变化既少，自乏跌宕之致。

我怎样写《火葬》

在“七七”抗战那一年的前半年，我同时写两篇长篇小说。这两篇是两家刊物的“长篇连载”的特约稿，约定：每月各登万字，稿酬十元千字。这样，我每月就能有二百元的固定收入，可以作职业写家矣。两篇各得三万余字，暴敌即诡袭芦沟桥，遂不续写。两稿与书籍俱存在济南的齐鲁大学内，今已全失。十一月，我从济南逃出，直到去年[1]夏天，始终没有想过长篇。为稍稍尽力于抗战的宣传，人家给我出什么题，我便写什么；好坏不管，只求尽力；于是，时间与精力零售，长篇不可得矣。还有，在抗战前写作，选定题旨，可以从容搜集材料，而后再从容的排列，从容的修改。抗战中，一天有一天的特有的生活，难得从容，乃不敢轻率从事长篇。再说，全面抗战，包罗万象，小题不屑于写，大题又写不上来，只好等等看。去年夏天到北碚，决定写个中篇小说。原因：㈠天气极热，不敢回渝；北碚亦暑，但较渝清静，故决留碚写作。㈡抗战中曾屡屡试写剧本，全不象样，友好多劝舍剧而返归小说。㈢荣誉军人萧君亦五在碚服务，关于军事者可随时打听。

① 去年指一九四二年。

天奇暑，乃五时起床，写至八时即止，每日可得千余字。本拟写中篇，但已得五六万字，仍难收笔，遂改作长篇。九月尾，已获八万余字，决于双十日完卷，回渝。十月四日入院割治盲肠，一切停顿。廿日出院，仍须卧床静养。时家属已由北平至宝鸡；心急而身不能动，心乃更急。赖友好多方协助，家属于十一月中旬抵碚。廿三日起缓缓补写小说；伤口平复，又患腹疾，日或仅成三五百字。十二月十一日写完全篇，约十一万字，是为《火葬》。

写完，从头读阅一遍，自下判语：要不得，有种种原因使此书失败：㈠五年多未写长篇，执笔即有畏心；越怕越慌，致失去自信。㈡天气奇暑，又多病痛，非极勉强的把自己机械化了，便没法写下去。可是，把身心都机械化了，是否能写出好作品呢？我不敢说。我的写作生活一向是有规律的，这就是说，我永远不昼夜不分的赶活，而天天把早半天划作写作的时间，写多写少都不管，反正过午即不再作，夜晚连信也不写。不过，这细水长流的办法也须在身体好，心境好的时候才能行得通。在身心全不舒服的时节，象去年夏天，就没法不过度的勉强，而过度的勉强每每使写作变成苦刑。我吸烟，喝茶，愣着，擦眼镜，在屋里乱转，着急，出汗，而找不到我所需要的字句。勉强得到几句，绝对不是由笔中流出来的，而是硬把文字堆砌起来的破砖乱瓦是没法修改的，最好的方法是把纸撕掉另写。另写么？我早已精疲力尽！只好勉强的留下那些破烂儿吧。这不是文艺创作，而是由夹棍夹出来的血！㈢故事的地方背景文城。文城是地图上找不出的一个地方，这就是说，它并不存在，而是由我心

里钻出来的。我要写一个被敌人侵占了的城市，可是抗战数年来，我并没有在任何沦陷区住过。只好瞎说吧。这样一来，我的"地方"便失去读者连那里的味道都可以闻见的真切。我写了文城，可是写完再看，连我自己也不认识了它！这个方法要不得！

不过，上述的一些还不是致命伤。最要命的是我写任何一点都没有入骨。我要写的方面很多，可是我对任何一方面都不敢深入，因为我没有足以深入的知识与经验。我只画了个轮廓，而没能丝丝入扣的把里面填满。

抗战文艺，谈何容易！

有人说：战争是没有什么好写的，因为战争是丑恶的，破坏的。我以为这个意见未免太偏。假若社会上的一切都可以作为文艺材料，我不知道为何应当单单把战争除外。假若文艺是含有奖善惩恶的目的，那么战争正是善与恶的交锋，为什么不可以写呢？而且，今日的战争是全面的，无分前方后方，无分老少男女，处处全都受着战争的影响。历史，在这一节段，便以战争为主音。我们今天不写战争和战争的影响，便是闭着眼过日子，假充糊涂。不错，战争是丑恶的，破坏的；可是，只有我们能分析它，关心它，表现它，我们才能知道，而且使大家也知道，去如何消灭战争与建立和平，假使我们因厌恶战争而即闭口无言，那便是丢失了去面对现实与真理的勇气，而只好祷告菩萨赐给我们和平了。

今天的世界已极显明的分为两半：一半是侵略的，一半是抵抗的；一半是霸道的，一半是民主的。在侵略的那一半，他们也有强词夺理的一片道理好讲。因此，在抵抗暴力与建

设民主政治的这一半，不但是须用全力赴战，打倒侵略，他们也必须阐扬他们的作战的目的，而压倒侵略者的愚弄与谎言。我们的笔也须作战，不是为提倡战争，颂扬战争，而是为从战争中掘出真理，以消灭战争。我们即不能因冷淡战争，忽视战争，而就得到和平，那么我们就必须把握住现实，从战争中取得胜利；只有“我们”取得胜利，世界才有和平的曙光。我们要从丑恶中把美丽夺回，从破坏中再行建设。这是民主同盟中每一个公民应负起的责任，为什么作家单不喜欢这个调调儿呢？

这可就给作家们找来麻烦。战争是多么大的一件事呀 教作家们从何处说起呢？他们不知道战术与军队的生活，不认识攻击和防守的方法与武器，不晓得运输与统制，而且大概也不易明白后方一切准备与设施。他写什么呢？怎么写呢？于是，连博学的萧伯纳老人也皱了眉，而说战争是没有什么可写的了——我记得他似乎这么说过。于是，战时的出版物反倒让一个政治家或官吏的报告——象威尔基的《天下一家》与克鲁的《东京归来》——或一位新闻记者的冒险的经历，与一个战士的日记，风行一时了。不错，一本讲恋爱故事的剧本，或是有十个嫌疑犯的杀人案的侦探小说，也能风行一时，销售百万，可是无奈读者们的心中却有个分寸，他们会辨别哪个是天下大事，哪个是无聊的闲书。等到事过境迁，人们若想看看反映时代的东西，他们会翻阅《天下一家》，而不找藏在后花园里的福尔摩司！而且他们会耻笑战时的文人是多么无聊，多么浅薄，多么懦弱！

从这一点来看，《火葬》是不可厚非的。它要关心战争，

它要告诉人们,在战争中敷衍与怯懦怎么恰好是自取灭亡。可是，它的愿望并不能挽救它的失败。它的失败不在于它不应当写战争,或是战争并无可写,而是我对战争知道得太少。我的一点感情象浮在水上的一滴油，荡来荡去，始终不能透入到水中去！我所知道的，别人也都知道，我没能给人们揭开一点什么新的东西。我想多方面地去写战争，可是我到处碰壁，大事不知，小事知而不详。战争不是不可写，而是不好写。

我晓得，我应当写自己的确知道的人与事。但是，我不能因此而便把抗战放在一旁，而只写我知道的猫儿狗儿。失败，我不怕。今天我不去试写我不知道的东西，我就永远不想知道它了。什么比战争更大呢?它使肥美的田亩变成荒地，使黄河改了道，使城市变为废墟，使弱女子变成健男儿，使书生变为战士，使肉体与钢铁相抗。最要紧的，它使理想与妄想成为死敌。我们不从这里学习，认识，我们算干吗的呢？写失败了一本书事小，让世界上最大的事轻轻溜过去才是大事。假若文艺作品的目的专是为给人娱乐，那么象《战争与和平》那样的作品便根本不应存在。我们似乎应当“取法乎上”吧？

有人说我写东西完全是碰，碰好，就好;碰坏，就坏，因为我写的有时候相当的好，有时候极坏。我承认我有时候写得极坏，但否认瞎碰。文艺不是能瞎碰出来的东西。作家以为好的，读者未必以为好，见仁见智，正自不易一致。不过，作者是否用了心，他自己却知道得很清楚。象《火葬》这样的作品，要是搁在抗战前，我一定会请它到字纸篓中去的。现

在，我没有那样的勇气。这部十万多字的小说，一共用了四个多月的光阴。光阴即便是白用，可是饭食并不白来。十行纸——连写钞副本——用了四刀，约计一百元。墨一锭，一百廿元——有便宜一点的，但磨到底还是白的。笔每枝只能写一万上下字，十枝至少须用二百元。求人钞副本共用了一千一百元。请问：下了这么大的本钱，我敢轻于去丢掉么？我知道它不好，可是没法子不厚颜去发表。我并没瞎碰，而是作家的生活碰倒了我！这一点声明，我并不为求人原谅我自己，而是为教大家注意一点作家的生活应当怎样改善。假若社会上还需要文艺，大家就须把文艺作家看成个也非吃饭喝茶不可的动物。抗战是艰苦的，文人比谁都晓得更清楚，但是在稿费比纸笔之费还要少的情形下，他们也只好去另找出路了。

谈 幽 默

“幽默”这个字在字典上有十来个不同的定义。还是把字典放下，让咱们随便谈吧。据我看，它首要的是一种心态。我们知道，有许多人是神经过敏的，每每以过度的感情看事，而不肯容人。这样人假若是文艺作家，他的作品中必含着强烈的刺激性，或牢骚，或伤感；他老看别人不顺眼，而愿使大家都随着他自己走，或是对自己的遭遇不满，而伤感的自怜。反之，幽默的人便不这样，他既不呼号叫骂，看别人都不是东西，也不顾影自怜，看自己如一活宝贝。他是由事事中看出可笑之点，而技巧的写出来。他自己看出人间的缺欠，也愿使别人看到。不但仅是看到，他还承认人类的缺欠；于是人人有可笑之处，他自己也非例外，再往大处一想，人寿百年，而企图无限，根本矛盾可笑。于是笑里带着同情，而幽默乃通于深奥。所以 Thackeray（萨克莱）[①] 说：“幽默的写家是要唤醒与指导你的爱心，怜悯，善意——你的恨恶不实在，假装，作伪——你的同情与弱者，穷者，被压迫者，不快乐者。”

① 现通译萨克雷（1811—1863），英国著名幽默讽刺作家。

Walpole（沃波尔）[①] 说："幽默者'看'事，悲剧家'觉'之。"这句话更能补证上面的一段。我们细心"看"事物，总可以发现些缺欠可笑之处；及至钉着坑儿去咂摸，便要悲观了。

我们应再进一步的问，除了上面这点说明，能不能再清楚一些的认识幽默呢？好吧，我们先拿出几个与它相近，而且往往与它相关的几个字，与它比一比，或者可以稍微使我们痛楚一点。反语（irony），讽刺（satire），机智（wit），滑稽剧（farce），奇趣（whimsicality），这几个字都和幽默有相当的关系。我们先说那个最难讲的——奇趣。这个字在应用上是很松泛的，无论什么样子的打趣与奇想都可以用这个字来表示，《西游记》的奇事，《镜花缘》中的冒险，《庄子》的寓言，都可以叫作奇趣。可是，在分析文艺品类的时候，往往以奇趣与幽默放在一处，如《现代小说的研究》的著者Marble（马布尔）便把Whimsicality and humour（奇趣和幽默）作为一类。这大概是因为奇趣的范围很广，为方便起见，就把幽默也加了进去。一般地说，幻想的作品——即使是别有目的——不能不利用幽默，以便使文字生动有趣；所以这二者——奇趣与幽默——就往往成了一家人。这个，简直不但不能帮忙我们看明何为幽默，反倒使我更糊涂了。不过，有一点可是很清楚：就是文字要生动有趣，必须利用幽默。在这里，我们没弄清幽默是什么，可是明白幽默很重要的一个效用。假若干燥，晦涩，无趣，是文艺的致命伤；幽默便有

① 沃波尔出（Horace Walpole，1717—1797），英国作家。

了很大的重要；这就是它之所以成为文艺的因素之一的缘故吧。

至于反语，便和幽默有些不同了；虽然它俩还是可以联合在一处的东西。反语是暗示出一种冲突。这就是说，一句中有两个相反的意思，所要说的真意却不在话内，而是暗示出来的。《史记》上载着这么回事：秦始皇要修个大园子，优旃对他说："好哇，多多搜集飞禽走兽，等敌人从东方来的时候，就叫麋鹿去挡一阵，满好！"这个话，在表面上，是顺着始皇的意思说的。可是咱们和始皇都能听出其中的真意；不管咱们怎样吧，反正始皇就没再提造园的事。优旃的话便是反语。它比幽默要轻妙冷静一些。它也能引起我们的笑，可是得明白了它的真意以后才能笑。它在文艺中，特别是小品文中，是风格轻妙，引人微笑的助成者。据会古希腊语的说：这个字原意便是"说"，以别于"意"。因此，这个字还有个较实在的用处——在文艺中描写人生的矛盾与冲突，直以此字的含意用之人生上，而不只在文字上声东击西。在悲剧中，或小说中，聪明的人每每落在自己的陷阱里，聪明反被聪明误；这个，和与此相类的矛盾，普遍被称为 Sophoclcanirony（索福克里斯的反语）。不过，这与幽默是没什么关系的。

现在说讽刺。讽刺必须幽默，但它比幽默厉害。它必须用极锐利的口吻说出来，给人一种极强烈的冷嘲；它不使我们痛快的笑，而是使我们淡淡的一笑，笑完因反省而面红过耳。讽刺家故意的使我们不同情于他所描写的人或事。在它的领域里，反语的应用似乎较多于幽默，因为反语也是冷静的。讽刺家的心态好似是看透了这个世界，而去极巧妙的攻

击人类的短处，如《海外轩渠录》，如《镜花缘》中的一部分，都是这种心态的表现。幽默者的心是热的，讽刺家的心是冷的；因此，讽刺多是破坏的。马克·吐温（Mark Twain）可以被人形容作："粗壮，心宽，有天赋的用字之才，使我们一齐发笑。他以草原的野火与西方的泥土建设起他的真实的罗曼司，指示给我们，在一切重要之点上我们都是一样的。"这是个幽默者。让咱们来看看讽刺家是什么样子吧。好，看看Swift（斯威夫特）[①]这个家伙；当他赞美自己的作品时，他这么说："好上帝。我写那本书的时候，我是何等的一个天才呀！"在他廿六岁的时候，他希望他的诗能够："每一行会刺，会炸，象短刃与火。"是的，幽默与讽刺二者常常在一块儿露面，不易分划开；可是，幽默者与讽刺家的心态，大体上是有很清楚的区别的。幽默者有个热心肠儿，讽刺家则时常由婉刺而进为笑骂与嘲弄。在文艺的形式上也可以看出二者的区别来：作品可以整个的叫作讽刺，一出戏或一部小说都可以在书名下注明a satire。幽默不能这样。"幽默的"至多不过是形容作品的可笑，并不足以说明内容的含意如何。"一个讽刺"——a satire——则分明是有计划的，整本大套的讥讽或嘲骂。一本讽刺的戏剧或小说，必有个道德的目的，以笑来矫正或诛伐。幽默的作品也能有道德的目的，但不必一定如此。讽刺因道德目的而必须毒辣不留情，幽默则宽泛一些，也就宽厚一些，它可以讽刺，也可以不讽刺，一高兴还可以什么也不为而只求和大家笑一场。

① 斯威夫特（1667—1745）英国讽刺作家。

机智是什么呢？它是用极聪明的，极锐利的言语，来道出象格言似的东西，使人读了心跳。中国的老子庄子都有这种聪明。讽刺已经很厉害了，可到底要设法从旁面攻击；至于机智则是劈面一刀，登时见血。“圣人不死，大盗不止！”这才够味儿。不论这个道理如何，它的说法的锐敏就够使人跳起来的了。有机智的人大概是看出一条真理，便毫不含忽的写出来；幽默的人是看出可笑的事而技巧的写出来；前者纯用理智，后者则赖想象来帮忙。Chesterlon（切斯特顿）[①]说：“在事物中看出一贯的，是有机智的。在事物中看出不一贯的，是个幽默者。”这样，机智的应用，自然在讽刺中比在幽默中多，因为幽默者的心态较为温厚，而讽刺与机智则要显出个人思想的优越。

滑稽戏——farce——在中国的老话儿里应叫作“闹戏”，如《瞎子逛灯》之类。这种东西没有多少意思，不过是充分的作出可笑的局面，引人发笑。在影戏的短片中，什么把一套碟子都摔在头上，什么把汽车开进墙里去，就是这种东西。这是幽默发了疯；它抓住幽默的一点原理与技巧而充分的去发展，不管别的，只管逗笑，假若机智是感诉理智的，闹戏则仗着身体的摔打乱闹。喜剧批评生命，闹戏是故意招笑。假若幽默也可以分等的话，这是最下级的幽默。因为它要摔打乱闹的行动，所以在舞台上较易表现；在小说与诗中几乎没有什么地位。不过，在近代幽默短篇小说里往往只为逗笑，而忽略了——或根本缺乏——那“笑的哲人”的态度。这种作

① 切斯特顿（G·K·Chesterton，1874—1936），英国小说家，诗人。

品使我们笑得肚痛，但是除了对读者的身体也许有点益处——笑为化食糖呀——而外，恐怕任什么也没有了。

有上面这一点粗略的分析,我们现在或者清楚一些了:反语是似是而非，借此说彼；幽默有时候也有弦外之音，但不必老这个样子。讽刺是文艺的一格，诗，戏剧，小说，都可以整篇的被呼为 a satire；幽默在态度上没有讽刺这样厉害，在文体上也不这样严整。机智是将世事人心放在X光线下照透，幽默则不带这种超越的态度，而似乎把人都看成兄弟，大家都有短处。闹戏是幽默的一种，但不甚高明。

拿几句话作例子，也许就更能清楚一些：

今天贴了标语，明天中国就强起来——反语。

君子国的标语："之乎者也"——讽刺。

标语是弱者的广告——机智。

张三把"提倡国货"的标语贴在祖坟上——滑稽；再加上些贴标语时怎样摔跟头等等招笑的行动，就成了闹戏。

张三把"打倒帝国主义走狗"贴成"走狗打倒帝国主义"——幽默;这个张三贴一天的标语也许才挣三毛小洋,贴错了当然要受罚；我们笑这种贴法，可是很可怜张三。

这几个例子摆在纸面上也许能帮助我们分别的认清它们，但在事实上是不易这样分划开的。从性质上说，机智与讽刺不易分开，讽刺也有时候要利用闹戏；至于幽默，就更难独立。从一篇文章上说，一篇幽默的文字也许利用各种方法，很难纯粹。我们简直可以把这些都包括在幽默之内，而把它们看成各种手法与情调。我们这样分析它们与其说是为从形式上分别得清楚，还不如说是为表明幽默——大概的说

—— 有它特具的心态。

所谓幽默的心态就是一视同仁的好笑的心态。有这种心态的人虽不必是个艺术家，他还是能在行为上言语上思想上表现出这个幽默态度。这种态度是人生里很可宝贵的，因为它表现着心怀宽大。一个会笑，而且能笑自己的人，决不会为件小事而急躁怀恨。往小了说，他决不会因为自己的孩子挨了邻儿一拳，而去打邻儿的爸爸。往大了说，他决不会因为战胜政敌而去请清兵。褊狭，自是，是“四海兄弟”这个理想的大障碍；幽默专治此病。嬉皮笑脸并非幽默；和颜悦色，心宽气朗，才是幽默。一个幽默写家对于世事，如入异国观光，事事有趣。他指出世人的愚笨可怜，也指出那可爱的小古怪地点。世上最伟大的人，最有理想的人，也许正是最愚而可笑的人，吉珂德先生即一好例。幽默的写家会同情于一个满街追帽子的大胖子，也同情—— 因为他明白—— 那攻打风磨的愚人的真诚与伟大。

景物的描写

在民间故事里，往往拿“有那么一回”起首，没有特定的景物。这类故事多数是纯朴可爱的，但显然是古代流传下来的，把故事中的人名地点与时间已全磨了去。近代小说就不同了，故事中的人物固然是独立的，它的背景也是特定的。背景的重要不只是写一些风景或东西，使故事更鲜明确定一点，而是它与人物故事都分不开，好似天然长在一处的。背景的范围也很广：社会，家庭，阶级，职业，时间等等都可以算在里边。把这些放在一个主题之下，便形成了特有的色彩。有了这个色彩，故事才能有骨有肉。到今日而仍写些某地某生者，就是没有明白这一点。

这不仅是随手描写一下而已，有时候也是写小说的动机。我没有详明的统计为证，只就读书的经验来说，回忆你的作品可真见到过不少。这种作品里也许是对于一人或一事的回忆，可是地方景况的追念至少也得算写作动机之一。“我们最美好的希望是我们最美好的记忆。”我们幼时所熟习的地方景物，即一木一石，当追想起来，都足以引起热烈的情感。正如莫泊桑在《回忆》中所言：

“你们记得那些在巴黎附近一带的浪游日子吗？我们的穷快活吗，我们在各处森林的新绿下面的散步吗，我们在塞因

河边的小酒店里的晴光沈醉吗，和我们那些极平凡而极隽美的爱情上的奇遇吗？”

许多好小说是由这种追忆而写成的；假若这里似乎缺乏一二实例来证明，那正是因为例子太容易找到的缘故。我们所最熟习的社会与地方，不管是多么平凡，总是最亲切的。亲切，所以能产生好的作品。到一个新的地方，我们很能得一些印象，得到一些能写成很好的旅记的材料。但印象终归是印象，至好不过能表现出我们观察力的精确与敏锐；而不能作到信笔写来，头头是道。至于我们所熟习的地点，特别是自幼生长在那里的地方，就不止于给我们一些印象了，而是它的一切都深印在我们的生活里，我们对于它能象对于自己分析得那么详细，连那里空气中所含的一点特别味道都能一闭眼还想象的闻到。所以，就是那富于想象力的迭更司与威尔斯，也时常在作品中写出他们少年时代的经历，因为只有这种追忆是准确的，特定的，亲切的，真能供给一种特别的境界。这个境界使全个故事带出独有的色彩，而不能用别的任何景物来代替。在有这种境界的作品里，换了背景，就几乎没了故事；哈代与康拉得都足以证明这个。在这二人的作品中，景物与人物的相关，是一种心理的，生理的，与哲理的解析，在某种地方与社会便非发生某种事实不可；人始终逃不出景物的毒手，正如蝇的不能逃出蛛网。这种悲观主义是否合理，暂且不去管；这样写法无疑的是可效法的。这就是说，他们对于所要描写的景物是那么熟悉，简直的把它当作个有心灵的东西看待，处处是活的，处处是特定的，没有一点是空泛的。读了这样的作品，我们才能明白怎样去利用

背景；即使我们不愿以背景辖束人生，至少我们知道了怎样去把景物与人生密切的联成一片。

至于神秘的故事，便更重视地点了，因为背景是神秘之所由来。这种背景也许是真的，也许是假的，但没有此背景便没有此故事。Algernon Blackwooa（阿尔杰农·布莱克伍德）[①] 是离不开山，水，风，火的，坡[②] 便喜欢由想象中创构出象 The House of Usher（厄谢尔的房子）那样的景物。在他们的作品中，背景的特质比人物的个性更重要得多。这是近代才有的写法，是整个的把故事容纳在艺术的布景中。

有了这种写法，就是那不专重背景的作品也会知道在描写人的动作之前，先去写些景物，并不为写景而写景，而是有意的这样布置，使感情加厚。象劳伦司[③] 的《白孔雀》中的描写出殡，就是先以鸟啼引起妇人的哭声："小山顶上又起啼声。"而后，一具白棺材，后面随着个高大不象样的妇人，高声的哭叫。小孩扯着她的裙，也哭。人的哭声吓飞了鸟儿。何等的凄凉！

康拉得就更厉害，使我们读了之后，不知是人力大，还是自然的力量更大。正如他说："青春与海！好而壮的海，苦咸的海，能向你耳语，能向你吼叫，能把你打得不能呼吸。"是的，能耳语，近代描写的功夫能使景物对人耳语。写家不

① 阿尔杰农·布莱克伍德（1869—1951），英国作家。

② 坡（Edgar Allan Poe 1809—1849），美国诗人、小说家、批评家。

③ 劳伦司（D．H．Lawrence，1885—1930），英国著名小说家，擅长心理描写 1911 年出版第一部长篇小说《白孔雀》。

但使我们感觉到他所描写的,而且使我们领会到宇宙的秘密。他不仅是精详的去观察，也仿佛捉住天地间无所不在的一种灵气，从而给我们一点启示与解释。哈代的一阵风可以是：“一极大的悲苦的灵魂之叹息，与宇宙同阔，与历史同久。”

这样看来，我们写景不要以景物为静止的；不要前面有人，后面加上一些不相干的田园山水，作为装饰，象西洋中古的画像那样。我们在设想一个故事的全局时，便应打算好要什么背景。我们须想好要这背景干什么,否则不用去写。人物如花草的子粒,背景是园地,把这颗子粒种在这个园里,它便长成这个园里的一棵花。所谓特定的色彩，便是使故事有了园地。

有人说，古希腊与罗马文艺中，表现自然多注意它的实用的价值，而缺乏纯粹的审美。浪漫运动无疑的是在这个缺陷上予以很有力的矫正，把诗歌和自然的崇高与奥旨联结起来，在诗歌的节奏里感到宇宙的脉息。我们当然不便去摹拟古典文艺的只看加了人工的田园之美，可是不妨把“实用价值”换个说法，就是无论我们要写什么样的风景，人工的园林也好，荒山野海也好，我们必须预定好景物对作品的功用如何。真实的地方色彩，必须与人物的性格或地方的事实有关系，以助成故事的完美与真实，反之，主观的，想象的，背景，是为引起某种趣味与效果，如温室中的热气，专为培养出某种人与事，人与事只是为作足这背景的力量而设的。Pitkin（皮特金）说：“在司悌芬孙，自然常是那主要的女角；在康拉得，哈代，和多数以景物为主体的写家，自然是书中的恶人；在霍桑，它有时候是主角的黑影。”这是值得玩味的

话。

写景在浪漫的作品中足以增高美的分量，真的，差不多没有再比写景能使文字充分表现出美来的了。我们读了这种作品，其中有许多美好的诗意的描写，使我们欣喜，可是谁也有这个经验吧——读完了一本小说，只记得些散碎的事情，对于景物几乎一点也不记得。这个毛病就在于写得太空泛，只是些点缀，而与故事没有顶亲密的关系。天然之美是绝对的，不是比较的。一个风景有一个特别的美，永远独立。假若在作品中随便的写些风景，即使写得很美，也不能给读者以深刻的印象。还有，即使把特定的景物写得很美妙，而与故事没有多少关系，仍然不会有多少艺术的感诉力。我们永忘不了《块肉余生》里 Ham（汉姆）下海救人那段描写，为什么？写得好自然是一个原因，可是主要的还是因为这段描写恰好足以增高故事中的戏剧的力量；时候，事情，全是特异的，再遇上这特异的景物，所以便永不会被人忘记。设若景阳岗上来的不是武二，而是武大，就是有一百条老虎也不会有什么惊人的地方。

为增高故事中的美的效力，当然要设法把景物写得美好了，但写景的目的不完全在审美上。美不美是次要的问题，最要紧的是在写出一个“景”来。我们一提到“景”这个字，仿佛就联想到“美景良辰”。其实写家的本事不完全在能把普通的地点美化了，而在乎他把任何地点都能整理得成一个独立的景。这个也许美，也许丑。假如我们要写下等妓女所居留的窄巷中，除非我们是“恶之花”的颓废人物，大概总不会发疯似的以臭为香。我们必须把这窄巷中的丑恶写出来，才

能把它对人生的影响揭显得清楚。我们的责任就在于怎样使这丑恶成为一景。这就是说，我们当把这丑陋的景物扼要的，经济的，净炼的，提出，使它浮现在纸面上，以最有力的图像去感诉。把田园木石写美了是比较容易的，任何一个平凡的文人也会编造些“天朗气清，惠风和畅”这类的句子。把任何景物都能恰当的，简要的，准确的，写成一景，使人读到马上能似身入其境，就不大容易了。这也就是我们所应当注意的地方。

写景不必一定用很生的字眼去雕饰，但须简单的暗示出一种境地。诗的妙处不在它的用字生僻，“只在此山中，云深不知处”，是诗境的暗示，不用生字，更用不着细细的描画。小说中写景也可以取用此法。贪用生字与修辞是想以文字讨好，心中也许一无所有，而要专凭文字去骗人；许多写景的“赋”恐怕就是这种冤人的玩艺。真本事是在用几句浅显的话，写成一个景—— 不是以文字来敷衍，而是心中有物，且找到了最适当的文字。看莫泊桑的《归来》：

“海水用它那单调和轻短的浪花，拂着海岸。那些被大风推送的白云，飞鸟一般在蔚蓝的天空斜刺里跑也似的经过；那村子在向着大洋的山坡里，负着日光。”

一句话便把村子的位置说明白了，而且是多么雄厚有力：那村子在向着大洋的山坡里，负着日光。这是一整个的景，山，海，村，连太阳都在里边。我们最怕心中没有一种境地，而硬要配上几句，纵然用上许多漂亮的字眼，也无济于事。心中有了一种境地，而不会捉住要点，枝节的去叙述，也不能讨好。这是写实的作家常爱犯的毛病。因为力求细腻，所以

逐一描写，适足以招人厌烦—— 象巴尔扎克的《乡医》的开首那种描写。我们观察要详尽，不错；但是观察之后面找不出一些意义来，便没有什么用处。一个地方的邮差比谁知道的街道与住户也详细吧，可是他未必明白那个地方。详细的观察，而后精确的写述，只是一种报告而已。文艺中的描绘，须使读者身入其境的去“觉到”。我们不能只拿读者当作旁观者，有时候也应请读者分担故事中人物的感觉；这样，读者才能深受感动，才能领会到人在景物中的动作与感情。

“比拟”是足以给人以鲜明印象的。普通的比拟，可是适足以惹人讨厌，还不如简单的直说。要用比拟，便须惊人；不然，就干脆不用。空洞的修辞是最要不得的。在这里，我们应当提出“观察”这个字，加以解释。一般的总以为观察便是要写山就去观山，要写海便去看海。这自然是该有的事，可是这还不够，我们须更进一步，时时刻刻的留心，对什么也感到趣味；然后到写作的时候，才能把不相干的东西联想到一处，而创出顶好的比喻。夜间火山的一明一灭，与吕宋烟的烧燃，毫无关系。可是以烟头的燃烧，比拟夜间火山口的明灭，便非常的出色。吕宋烟头之小，火山之大，都在我们心中，才能到时候发生妙用。所谓观察便是无时无地不在留心，而到描写的时候，随时的有美妙的联想，把一切东西都写得活泼泼的，就好象一个健壮的人，全身的血脉都那么鲜净流畅。小说家的本事就在这里。辛克莱与其他的热心揭发人世黑暗的写家们，都犯了一个毛病：真下功夫去观察所要揭发的事实，可是忘记了怎样去把它们写成文艺作品。他们的叙述是力求正确详细，可是只限于这一点，他们没能随手

的表现出人生更大更广的经验。他们的好处是对于某一地一事的精确，他们的缺点是局面太小。设若托尔司太生在现时，也写《屠场》那类的东西，他一定不仅写成怪好的报告，而也能象《战争与和平》那样的真实与广大。《战争与和平》的伟大不在乎人多事多，穿插复杂，而在乎处处亲切活现，使人真想拿托尔司太当个会创造世界的一位神仙。最伟大的作家都是这样，他们在一个主题下贯串起来全部的人生经验。这并不是说，他们总是乌烟瘴气的把所知道的都写进去，不是！他们是在描写一景一事的时候，随时随地的运用着一切经验，使全部故事没有落空的地方。中国电影，因为资本小，人才少，所以总是那么简陋没劲。美国的电影，即使是瞎胡闹一回，每个镜头总有些花样，有些特别的布置，绝不空空洞洞。写小说也是如此，得每个镜头都不空。精确的比拟是最有力的小花样，处处有这种小花样，故事便会不单调，不空洞。写一件事需要一千件事作底子，因为一个人的鼻子可以象一头蒜，林中的小果在叶儿一动光儿一闪之际可以象个猛兽的眼睛，作家得上自绸缎，下至葱蒜，都预备好呀！

可是，有的人根本不会写景，怎办呢？有一个办法，不写。狄福在《鲁滨逊飘流记》中自然是景物逼真了，可是他的别的作品往往是一直的说下去，并不细说景物，而故事也还很真切。他有个本事，能借人物的活动暗示出环境来，因而可以不大去管景物的描述。这个，说真的，可实在不易学。我们只须记住这个，不善写景就不必勉强，而应当多注意到人物与事实上去；千万别拉扯上一些不相干的柳暗花明，或菊花时节什么的。

时间的利用，也和景物一样，因时间的不同，故事的气味也便不同了。有个确定的时间，故事一开首便有了特异的味道。在短篇小说里，这几乎比写景还重要。

故事中所需用的时间，长短是不拘的，一天也可以，十年也可以；这全依故事中的人物与事实而定。不过，时间越长，越须注意到季节描写的正确。据我个人的经验，想利用一个地点作背景，作者至少须在那里住过一年；我觉得把一地的四时冷暖都领略过,对于此地才能算有了相当的认识。地方的气候季节如个人的喜怒哀乐，知道了它的冷暖阴晴才摸到它的脾气。

对于一个特别的时间，也很好利用，如大跳舞会，赶集，庙会等。假使我们描写有钱有闲的社会，开首就利用大跳舞会，便很有力量。同样，描写农村而利用赶集，庙会，也是有不少便宜的。依此类推，一件事必当有个特别时间，唯有在此时间内事实能格外鲜明，如雨后的山景。还有，最好利用的是人们所忽视的时间，如天快亮了的时候。这时候，跳舞会完了，妇女们已疲倦得不得了，而仍狂吸着香烟。这时候，打牌的人们脸上已发绿，可把眼还瞪着那些小长方块。这时候，穷人们为避免巡警的监视，睡眼巴睁的去拾煤核儿。简单的说，这可以叫作时间的隙缝，在隙缝之间，人们把真形才显露出来。时间所给的感情，正如景物，夜间与白天不同，春天与秋天不同，雨天与晴天不同；这个不难利用。在这个之外，我们还须去找缝子，学校闹风潮，或绅士家里半夜三更的妻妾哭吵，是特别有价值的一刻。

人物的描写

按照旧说法，创作的中心是人物。凭空给世界增加了几个不朽的人物，如武松、黛玉等，才叫作创造。因此，小说的成败，是以人物为准，不仗着事实。世事万千，都转眼即逝，一时新颖，不久即归陈腐，只有人物足垂不朽。此所以十续《施公案》，反不如一个武松的价值也。

可是近代文艺受了两个无可避免的影响——科学与社会自觉。受着科学的影响，不要说文艺作品中的事实须精确详细了，就是人物也须合乎生理学心理学等等的原则。于是佳人才子与英雄巨人全渐次失去地盘，人物个性的表现成了人物个性的分析。这一方面使人物更真实更复杂，另一方面使创造受了些损失，因为分析不就是创造。至于社会自觉，因为文艺想多尽些社会的责任，简直的就顾不得人物的创造，而力求罗列事实以揭发社会的黑暗与指导大家对改进社会的责任。社会是整个的，复杂的，从其中要整理出一件事的系统，找出此事的意义，并提出改革的意见，已属不易；作者当然顾不得注意人物，而且觉得个人的志愿与命运似乎太轻微，远不及社会革命的重大了。报告式的揭发可以算作文艺；努力于人物的创造反被视为个人主义的余孽了。

说到将来呢，人类显然的是朝着普遍的平均的发展走去；

英雄主义在此刻已到了末一站，将来的历史中恐怕不是为英雄们预备的了。人类这样发展下去，必会有那么一天，各人有各人的工作，谁也不比谁高，谁也不比谁低，大家只是各尽所长，为全体的生存努力。到了这一天，志愿是没了用；人与人的冲突改为全人类对自然界的冲突。没争斗没戏剧，文艺大概就灭绝了。人物失去趣味，事情也用不着文艺来报告——电话电报电影等等不定发展到多么方便与巧妙呢。

我们既不能以过去的办法为金科玉律，而对将来的推测又如上述，那么对于小说中的人物似乎只好等着受淘汰，没有什么可说的了。这却又不尽然。第一，从现在到文艺灭绝的时期一定还有好多好多日子，我们似乎不必因此而马上搁笔。第二，现在的文艺虽然重事实而轻人物，但把人物的创造多留点意也并非是吃亏的事，假若我们现在对荷马与莎士比亚等的人物还感觉趣味，那也就足以证明人物的感诉力确是比事实还厚大一些。说真的，假若不是为荷马与莎士比亚等那些人物，谁肯还去读那些野蛮荒唐的事儿呢？第三，文艺是具体的表现。真想不出怎样可以没有人物而能具体的表现出！文艺所要揭发的事实必须是人的事实，《封神榜》虽很热闹，无论如何也比不上好汉被迫上梁山的亲切有味。再说呢，文艺去揭发事实，无非是为提醒我们，指导我们；我们是人，所以文艺也得用人来感动我们。单有葬花，而无黛玉；或有黛玉而她是“世运”的得奖的女运动员，都似乎不能感人。赞谀个人的伟大与成功，于今似觉落伍；但茫茫一片事实，而寂无人在，似乎也差点劲儿。

那么，老话当作新话来说，对人物的描写还可以说上几

句。

描写人物最难的地方是使人物能立得起来。我们都知道利用职业，阶级，民族等特色，帮助形成个特有的人格；可是，这些个东西并不一定能使人物活跃。反之，有的时候反因详细的介绍，而使人物更死板。我们应记住，要描写一个人必须知道此人的一切，但不要作相面式的全写在一处；我们须随时的用动作表现出他来。每一个动作中清楚的有力的表现出他一点来，他便越来越活泼，越实在。我们虽然详知他所代表的职业与地方等特色，可是我们仿佛更注意到他是个活人，并不专为代表一点什么而存在。这样，人物的感诉力才能深厚广大。比如说吧，对于一本俄国的名著，一个明白俄国情形的读者当然比一个还不晓得俄国在哪里的更能亲切的领略与欣赏。但是这本作品的伟大，并不在乎只供少数明白俄国情形的人欣赏，而是在乎它能使不明白俄国事的人也明白了俄国人也是人。再看《圣经》中那些出色的故事，和莎士比亚所借用的人物，差不多都不大管人物的背景，而也足以使千百年后的全人类受感动。反之，我们看 Anne Douglas Sedgwick（安妮·道格拉斯·塞奇威克）[①] 的 The Little French Girl（《法国小姑娘》）的描写法国女子与英国女子之不同；或“Elizabeth”（伊丽莎白）[②] 的 Caravaners

① 安妮·道格拉斯·塞奇威克（A. D. Sedgwick，1873—1935），女小说家，生在美国，长期居住在英法两国。1924年出版小说《法国小姑娘》。

② 伊丽莎白（Elizabeth，1866—1941），英国人，原名 Mary Annette Beauchamp。因嫁给德国贵族，故作品中能写英、德人之比较。

(《队商》)之以德人比较英人;或Margaret Kennedy (马格雷特·肯尼迪)[1] 的The Constant Nymph《恒久的宁芙》之描写艺术家与普通人的差别;都是注意在揭发人物的某种特质。这些书都有相当的趣味与成功,但都够不上伟大。主旨既在表现人物的特色,于是人物便受他所要代表的那点东西的管辖。这样,人物与事实似乎由生命的中心移到生命的表面上去。这是揭发人的不同处,不是表现人类共同具有的欲望与理想;这是关于人的一些知识,不是人生中的根本问题。这种写法是想从枝节上了解人生,而忘了人类的可以共同奋斗的根源。这种写法假若对所描写的人没有深刻的了解,便很容易从社会上习俗上抓取一点特有的色彩去敷衍,而根本把人生忘掉。近年来西洋有许多描写中国人的小说,十之八九是要凭借一点知识来比较东西民族的不同;结果,中国人成为一种奇怪好笑的动物,好象不大是人似的。设若一个西洋写家忠诚的以描写人生的态度来描写中国人,即使背景上有些错误也不至于完全失败吧。

与此相反的,是不管风土人情,而写出一种超空间与时间的故事,只注意艺术的情调,不管现实的生活。这样的作品,在一个过着梦的生活的天才手里,的确也另有风味。可是它无论怎好,也缺乏着伟大真挚的感动力。至于才力不够,而专赖小小一些技巧,创制此等小玩艺,就更无可观了。在浪漫派与唯美派的小说里,分明的是以散文侵入诗的领域。但

[1] 马格雷特·肯尼迪 (Margaret Kennedy, 1896—1967),英国女作家。1926年与他人合作改编她的小说为剧本《恒久的宁芙》。

是我们须认清，小说在近代之所以战胜了诗艺，不仅是在它能以散文表现诗境，而是在它根本足以补充诗的短处——小说能写诗所不能与不方便写的。Sir Walter Rale(i)gh（沃尔特·雷利爵士）[1]说过："一个大小说家根本须是个幽默家，正如一个大罗曼司家根本必须是诗人。"这里所谓的幽默家，倒不必一定是写幽默文字的人，而是说他必洞悉世情，能捉住现实，成为文章。这里所谓的诗人，就是有幻想的，能于平凡的人世中建造起浪漫的空想的一个小世界。我们所应注意的是"大小说家"必须能捉住现实。

人物的职业阶级等之外，相貌自然是要描写的，这需要充分的观察，且须精妙的道出，如某人的下巴光如脚踵，或某人的脖子如一根鸡腿……这种形容是一句便够，马上使人物从纸上跳出，而永存于读者记忆中。反之，若拖泥带水的形容一大片，而所以形容的可以应用到许多人身上去，则费力不讨好。人物的外表要处，足以烘托出一个单独的人格，不可泛泛的由帽子一直形容到鞋底；没有用的东西往往是人物的累赘：读者每因某项叙述而希冀一定的发展，设若只贪形容得周到，而一切并无用处，便使读者失望。我们不必一口气把一个人形容净尽，先有个大概，而后逐渐补充，使读者越来越知道得多些，如交友然，由生疏而亲密，倒觉有趣。也不必每逢介绍一人，力求有声有色，以便发生戏剧的效果，如大喝一声，闪出一员虎将……此等形容，虽刺激力大，可是

---

① 沃尔特·雷利爵士（Sir Walter Raligh，1552—1618）英国探险家、政治家、历史学家和诗人。

在艺术上不如用一种浅淡的颜色，在此不十分明显的颜色中却包蕴着些能次第发展的人格与生命。

以言语，面貌，举动来烘托出人格，也不要过火的利用一点，如迭更司的次要人物全有一种固定的习惯与口头语——Bleak House（《阴暗的房子》）里的 Bagnet（巴格内特）永远用军队中的言语说话，而且脊背永远挺得笔直，即许多例子中的一个。这容易流于浮浅，有时候还显着讨厌。这在迭更司手中还可原谅，因为他是幽默的写家，翻来覆去的利用一语或一动作都足以招笑；设若我们不是要得幽默的效果，便不宜用这个方法。只凭一两句口头语或一二习惯作人物描写的主力，我们的人物便都有成为疯子的危险。我们应把此法扩大，使人物的一切都与职业的家庭的等等习惯相合；不过，这可就非有极深刻的了解与极细密的观察不可了。这个教训是要紧的：不冒险去写我们所不深知的人物！

还有个方法，与此不同，可也是偷手，似应避免：形容一男或一女，不指出固定的容貌来，而含糊其词的使读者去猜，比如描写一个女郎，便说：正在青春，健康的脸色，金黄的发丝，带出金发女子所有的活泼与热烈……这种写法和没写一样：到底她是什么样子呢？谁知道！

在短篇小说中，须用简净的手段，给人物一个精妥的固定不移的面貌体格。在长篇里宜先有个轮廓，而后顺手的以种种行动来使外貌活动起来；此种活动适足以揭显人格，随手点染，使个性充实。譬如已形容过二人的口是一大一小，一厚一薄，及至述说二人同桌吃饭，便宜利用此机会写出二人口的动作之不同。这样，二人的相貌再现于读者眼前，而且

是活动的再现，能于此动作中表现出二人个性的不同。每个小的动作都能显露出个性的一部分，这是应该注意的。

景物，事实，动作，都须与人打成一片。无论形容什么，总把人放在里面，才能显出火炽。形容二人谈话，应顺手提到二人喝茶，及出汗—— 假若是在夏天。如此，则谈话而外，又用吃茶补充了二人的举动不同，且极自然的把天气写在里面。此种写法是十二分的用力，而恰好不露出用力的痕迹。

最足以帮忙揭显个性的恐怕是对话了。一个人有一个说话方法，一个人的话是随着他的思路而道出的。我们切不可因为有一段精彩的议论而整篇的放在人物口中，小说不是留声机片。我们须使人物自己说话。他的思路决不会象讲演稿子那么清楚有条理;我们须依着他心中的变动去写他的话语。言谈不但应合他的身分，且应合乎他当时的心态与环境。

以上的种种都是应用来以彰显人物的个性。有了个性,我们应随时给他机会与事实接触。人与事相遇，他才有用武之地。我们说一个人怎好或怎坏，不如给他一件事作作看。在应付事情的时节，我们不但能揭露他的个性，而且足以反映出人类的普遍性。每人都有一点特性，但在普遍的人情上大家是差不多的。当看一出悲剧的时候，大概大家都要受些感动，不过有的落泪，有的不落泪。那不落泪的未必不比别人受的感动更深。落泪与否是个性使然，而必受感动乃人之常情；怪人与傻子除外；自然我们不愿把人物都写成怪人与傻子。我们不要太着急，想一口气把人物作成顶合自己理想的；为我们的理想而牺牲了人情，是大不上算的事。比如说革命吧，青年们只要有点知识，有点血气，哪个甘于落后？可是，

把一位革命青年写成一举一动全为革命，没有丝毫弱点，为革命而来，为革命而去，象一座雕像那么完美；好是好了，怎奈天下并没有这么完全的！艺术的描写容许夸大，但把一个人写成天使一般，一点都看不出他是由猴子变来的，便过于骗人了。我们必须首先把个性建树起来，使人物立得牢稳；而后再设法使之在普遍人情中立得住。个性引起对此人的趣味，普遍性引起普遍的同情。哭有多种，笑也不同，应依个人的特性与情形而定如何哭，如何笑；但此特有的哭笑须在人类的哭笑圈内。用张王李赵去代表几个抽象的观念是写寓言的方法，小说则首应注意把他们写活了，每个人都有他自己的思想与感情，不是一些完全听人家调动的傀儡。

事实的运用

小说中的人与事是相互为用的。人物领导着事实前进是偏重人格与心理的描写，事实操纵着人物是注重故事的惊奇与趣味。因灵感而设计，重人或重事，必先决定，以免忽此忽彼。中心既定，若以人物为主，须知人物之所思所作均由个人身世而决定；反之，以事实为主，须注意人心在事实下如何反应。前者使事实由人心辐射出，后者使事实压迫着个人。若是，故事才会是心灵与事实的循环运动。事实是死的，没有人在里面不会有生气。最怕事实层出不穷，而全无联络，没有中心。一些零乱的事实不能成为小说。

大概我们平常看事，总以为它们是平面的，看过去就算了，此乃读新闻纸的习惯与态度。欲作个小说家，须把事实看成有宽广厚的东西，如律师之辩护，要把犯人在作案时的一切情感与刺激都引为免罪或减罪的证据。一点风一点雨也是与人物有关系的，即使此风此雨不足帮助事实的发展，亦至少对人物的心感有关。事实无所谓好坏，我们应拿它作人格的试金石。没有事情，人格不能显明；说一人勇敢，须在放炸弹时试试他。抓住人物与事实相关的那点趣味与意义，即见人生的哲理。在平凡的事中看出意义，是最要紧的。把事实只当作事实看，那么见了妓女便只见了争风吃醋，或虚情

假义，如蝴蝶鸳鸯派作品中所报告者。由妓女的虚情假义而看到社会的罪恶，便深进了一层；妓女的狡猾应由整个社会负责任，这便有了些意义。事实的新奇要在其次，第一须看出个中的深义。

我们若能这样看事实并找事实，就不怕事实不集中，因为我们已捉到事实的真义，自然会去合适的裁剪或补充。我们也不怕事实虚空了，因为这些事实有人在其中。不集中与空虚是两大弊病，必须避免。

小说，我们要记住了，是感情的纪录，不是事实的重述。我们应先看出事实中的真意义，这是我们所要传达的思想；而后，把在此意义下的人与事都赋与一些感情，使事实成为爱，恶，仇恨，等等的结果或引导物；小说中的思想是要带着感情说出的。“快乐”，巴尔扎克说，“是没有历史的，‘他们很快乐’一语是爱情小说的收结。”

在古代与中古的故事里，对于感情的表现是比较微弱的，设若 Henry James（亨利·詹姆斯）的作品而放在古人们手里，也许只用“过了十年”一语便都包括了；他的作品总是在特别的一点感情下看一些小事实，不厌其细琐与平凡，只要写出由某件事所激起的感情如何。康拉德的小说中有许多新奇的事实，但是他决不为新奇而表现它们，他是要述说由事实所引起的感情，所以那些事实不止新奇，也使人感到亲切有趣。小说，十之八九，是到了后半便松懈了。为什么？多半是因为事实已不能再是感情的刺激与产物。一旦失去这个，故事便失去活跃的力量，而露出勉强堆砌的痕迹来。一下笔时不十分用力，以便有余力贯彻全体，不过是消极的办法；设

若始终拿事实为感情起落的刺激物，便不怕有松懈的毛病了。康拉德之所以能忽前忽后的述说，就是因为他先决定好了所要传达的感情为何，故事的秩序虽颠倒杂陈亦不显着混乱了。

所谓事实发展的关键，逗宕与顶点者，便是感情的冲突、波浪与结束。这是个自然的步骤。假若我们没有深厚的感情，而空泛的逗宕，适足以惹人讨厌，如八股文之起承转合然。

Arlo Bates（阿洛·贝茨）说："我不相信小说构成的死规则。工作的方法必随个人的性情而异。我自己的办法据我看是最逻辑的，可是我知道这是每一写家自决的问题。以我自己说，我以为小说的大体有定好的必要，而且在未动手之前就知道结局是更要紧的。"

这段话使我们放胆去运用事实。实事是事实，是死的，怎样运用它是我们自己的事。Arnold Bennett（阿诺尔特·贝内特）在巴黎的一个饭馆里，看见一老妇，她的举止非常的可笑。他就设想她曾经有过美好的青春，由少艾而肥老，其间经过许多细小的不停的变化。于是他便决定写那《老妇们的故事》。但这本书当开始动笔的时候，主角可已不是那个老妇，因为她太老了，不足以惹起同情。杜思妥益夫斯基的《罪与罚》是根据他自己的经验，但把故事放在都市里，因为都市生活的不安与犯罪空气的浓厚，更适宜于此题旨的表现。这样看，我们得到事实是随时的事，我们用什么事实是判断了许多事实之后的结果。真人真事不过是个起点，是个跳板。我们不仗着事实本身的好坏，而是仗着我们怎样去判断事实。这就是说，小说一开首的某件事实，已经是我们判断过的；在小说中，大家所见到的是事实的逐渐的发展，其实在作者心

中,小说中的第一件事与第末一件事同样是预先决定好了的。自然，谁也不会把一部小说的每一段都预先想好，只等动笔一写，象填表格似的，不会。写出来才是作品，想得怎样高明不算一回事。但是，我们确能在写第一件事的时候，已经预备好末一件事，而且并不很难，因为即使我们不准知道那件是什么事，我们总会知道那是件什么样的事—— 我们所要传达的与激起的情绪是什么便替我们决定，替我们判断，所需要的是什么事。明乎此，在下笔的时候便能准确；我们要的是“怒”，便不会上手就去打哈哈。及至写完了，想改正，我们也知道了怎去改正—— 加强我们所要激起的感情，删削那阻碍或破坏此种情绪的激发的。

由事实中求得意义，予以解释，而后把此意义与解释在情绪的激动下写出来；这样，我们才敢以事实为生材料，不论是极平凡的，还是极惊奇的，都有经过锻炼的必要。我们最怕教事实给管束住：看见或听见一件奇事，我们想这必是好材料，而愿把它写出来。这有两个危险，第一是写了一堆东西,而毫无意义;第二是只顾了写事而忘记了去创造人。反之，我们知道材料是需要我们去锻炼炮制的，我们才敢大胆的自由的去运用它们，使它们成为我们手中的东西。小说中的事实所以能使人感到艺术的味道就是因为每一事实所给的效果与感力都是整个作品所要给的效果与感力的一部分，仿佛每一件事都是完全由作者调动好了的，什么事在他手下都能活动起来。硬插入一段事实，不管它本身是多么有趣，必定妨碍全体的整美。平匀是最不易作到的。要平匀，我们必须依着所要激动的情绪制造出一种空气，把一切材料都包围

起来。我们所要的是“怒”，那么便可以利用声音、光线、味道，种种去包围那些材料，使它们都在这种声音、光线、味道中有了活力，有了作用，有了感力。这样，我们才能使作品各部分平匀的供给刺激，全体象一气呵成的，在最后达到“怒”的高潮。所谓小说中的逗宕便是在物质上为逻辑的排列，在精神上是情绪的盘旋回荡。小说是些图画，都用感情联串起来。图画的鲜明或暗淡，或一明一暗，都凭所要激起的情感而决定。千峰万壑，色彩各异，有明有暗，有远有近，有高有低，但是在秋天，它们便都有秋的景色，连花草也是秋花秋草。小说的事实如千峰万壑，其中主要的感情便是季节的景色。

但是，我们千万莫取巧，去用小巧的手段引起虚浮的感情。电影片中每每用雷声闪光引起恐怖，可是我们并不受多少感动，而有时反觉得可笑可厌。暗示是个好方法，它能调剂写法，使不至处处都是强烈的描画，通体只有色而无影。它也能使描写显着细腻，比直接述说还更有力。一个小孩，当故意恐吓人的时候，也会想到一种比直陈事实更有力的方法——不说出什么事，而给一点暗示。他不说屋中有鬼，而说有两只红眼睛。小说中的暗示，给人一些希冀，使人动心。说屋中有些血迹，比直说那里杀了人更多些声势；说某人的衣服上有油污，比直说他不干净强。暗示既使人希冀，又使人与作者共同去猜想，分担了些故事发展的预测。但是这不可用得过火了，虚张声势而使读者受骗是不应该的。

言语与风格

小说是用散文写的，所以应当力求自然。诗中的装饰用在散文里不一定有好结果，因为诗中的文字和思想同是创造的，而散文的责任则在运用现成的言语把意思正确的传达出来。诗中的言语也是创造的，有时候把一个字放在那里，并无多少意思，而有些说不出来的美妙。散文不能这样，也不必这样。自然，假若我们高兴的话，我们很可以把小说中的每一段都写成一首散文诗。但是，文字之美不是小说的唯一的责任。专在修辞上讨好，有时倒误了正事。本此理，我们来讨论下面的几点：

㈠用字：佛罗贝[①]说，每个字只有一个恰当的形容词。这在一方面是说选字须极谨慎，在另一方面似乎是说散文不能象诗中那样创造言语，所以我们须去找到那最自然最恰当最现成的字。在小说中，我们可以这样说，用字与其俏皮，不如正确；与其正确，不如生动。小说是要绘色绘声的写出来，故必须生动。借用一些诗中的装饰，适足以显出小气呆死，如蒙旦所言："在衣冠上，如以一些特别的，异常的，式样以自别，是小气的表示。言语也如是，假若出于一种学究的或儿

① 现通译福楼拜（1821—1880），法国著名作家。

气的志愿而专去找那新词与奇字。”青年人穿戴起古代衣冠，适见其丑。我们应以佛罗贝的话当作找字的应有的努力，而以蒙旦的话为原则——努力去找现成的活字。在活字中求变化，求生动，文字自会活跃。

（二）比喻：约翰孙博士[①]说：“司微夫特这个家伙永远不随便用个比喻。”这是句赞美的话。散文要清楚利落的叙述，不仗着多少“我好比”叫好。比喻在诗中是很重要的，但在散文中用得过多便失了叙述的力量与自然。看《红楼梦》中描写黛玉：“两湾似蹙非蹙笼烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁。娇袭一身之病。泪光点点。娇喘微微。闲静似娇花照水，行动如弱柳扶风。心较比干多一窍，病如西子胜三分。”这段形容犯了两个毛病：第一是用诗语破坏了描写的能力；念起来确有诗意，但是到底有肯定的描写没有？在诗中，象“泪光点点”，与“闲静似娇花照水”一路的句子是有效力的，因为诗中可以抽出一时间的印象为长时间的形容：有的时候她泪光点点，便可以用之来表现她一生的状态。在小说中，这种办法似欠妥当，因为我们要真实的表现，便非从一个人的各方面与各种情态下表现不可。她没有不泪光点点的时候么？她没有闹气而不闲静的时候么？第二，这一段全是修辞，未能由现成的言语中找出恰能形容出黛玉的字来。一个字只有一个形容词，我们应再给补充上：找不到这个形容词便不用也好。假若不适当的形容词应当省去，比喻就更不

① 约翰孙博士（Samuel Johnson，1709—1784），英国文学评论家，诗人，文坛领袖。

用说了。没有比一个精到的比喻更能给予深刻的印象的，也没有比一个可有可无的比喻更累赘的。我们不要去费力而不讨好。

比喻由表现的能力上说，可以分为表露的与装饰的。散文中宜用表露的——用个具体的比方，或者说得能更明白一些。庄子最善用这个方法，象庖丁以解牛喻见道便是一例，把抽象的哲理作成具体的比拟，深入浅出的把道理讲明。小说原是以具体的事实表现一些哲理，这自然是应有的手段。凡是可以拿事实或行动表现出的，便不宜整本大套的去讲道说教。至于装饰的比喻，在小说中是可以免去便免去的。散文并不能因为有些诗的装饰便有诗意。能直写，便直写，不必用比喻。比喻是不得已的办法。不错，比喻能把印象扩大增深，用两样东西的力量来揭发一件东西的形态或性质，使读者心中多了一些图像：人的闲静如娇花照水，我们心中便于人之外，又加了池畔娇花的一个可爱的景色。但是，真正有描写能力的不完全靠着这个，他能找到很好的比喻，也能直接的捉到事物的精髓，一语道破，不假装饰。比如说形容一个癞蛤蟆，而说它"谦卑的工作着"，便道尽了它的生活姿态，很足以使我们落下泪来：一个益虫，只因面貌丑陋，总被人看不起。这个，用不着什么比喻，更用不着装饰。我们本可以用勤苦的丑妇来形容它，但是用不着；这种直写法比什么也来得大方，有力量。至于说它丑若无盐，毫无曲线美，就更用不着了。

(三) 句：短句足以表现迅速的动作，长句则善表现缠绵的情调。那最短的以一二字作成的句子足以助成戏剧的效果。

自然，独立的一语有时不足以传达一完整的意念，但此一语的构成与所欲给予的效果是完全的，造句时应注意此点；设若句子的构造不能独立，即是失败。以律动言，没有单句的音节不响而能使全段的律动美好的。每句应有它独立的价值，为造句的第一步。及至写成一段，当看那全段的律动如何，而增减各句的长短。说一件动作多而急速的事，句子必须多半短悍，一句完成一个动作，而后才能见出继续不断而又变化多端的情形。试看《水浒传》里的“血溅鸳鸯楼”：

“武松道：‘一不作，二不休！杀了一百个也只一死！’提了刀，下楼来。夫人问道：‘楼上怎地大惊小怪？’武松抢到房前。夫人见条大汉入来，兀自问道：‘是谁？’武松的刀早飞起，劈面门剁着，倒在房前声唤。武松按住，将去割头时，刀切不入。武松心疑，就月光下看那刀时，已自都砍缺了。武松道：‘可知割不下头来！’便抽身去厨房下拿取朴刀。丢了缺刀。翻身再入楼下来……”

这一段有多少动作？动作与动作之间相隔多少时间？设若都用长句，怎能表现得这样急速火炽呢！短句的效用如是，长句的效用自会想得出的。造句和选字一样，不是依着它们的本身的好坏定去取，而是应当就着所要表现的动作去决定。在一般的叙述中，长短相间总是有意思的，因它们足以使音节有变化，且使读者有缓一缓气的地方。短句太多，设无相当的事实与动作，便嫌紧促；长句太多，无论是说什么，总使人的注意力太吃苦，而且声调也缺乏抑扬之致。

在我们的言语中，既没有关系代名词，自然很难造出平匀美好的复句来。我们须记住这个，否则一味的把有关系代

名词的短句全变成很长很长的形容词，一句中不知有多少个“的”，使人没法读下去了。在作翻译的时候，或者不得不如此；创作既是要尽量的发挥本国语言之美，便不应借用外国句法而把文字弄得不自然了。“自然”是最要紧的。写出来而不能读的便是不自然。打算要自然，第一要维持言语本来的美点，不作无谓的革新；第二不要多说废话及用套话，这是不作无聊的装饰。

写完几句，高声的读一遍，是最有益处的事。

（四）节段：一节是一句的扩大。在散文中，有时非一气读下七八句去不能得个清楚的观念。分节的功用，那么，就是在叙述程序中指明思路的变化。思想设若能有形体，节段便是那个形体。分段清楚、合适，对于思想的明晰是大有帮助的。

在小说里，分节是比较容易的，因为既是叙述事实与行动，事实与行动本身便有起落首尾。难处是在一节的律动能否帮助这一段事实与行动，恰当的，生动的，使文字与所叙述的相得益彰，如有声电影中的配乐。严重的一段事实，而用了轻飘的一段文字，便是失败。一段文字的律动音节是能代事实道出感情的，如音乐然。

（五）对话：对话是小说中最自然的部分。在描写风景人物时，我们还可以有时候用些生字或造些复杂的句子；对话用不着这些。对话必须用日常生活中的言语；这是个怎样说的问题，要把顶平凡的话调动得生动有力。我们应当与小说中的人物十分熟识，要说什么必与时机相合，怎样说必与人格相合。顶聪明的句子用在不适当的时节，或出于不相合的

人物口中，便是作者自己说话。顶普通的句子用在合适的地方，便足以显露出人格来。什么人说什么话，什么时候说什么话，是最应注意的。老看着你的人物，记住他们的性格，好使他们有他们自己的话。学生说学生的话，先生说先生的话，什么样的学生与先生又说什么样的话。看着他的环境与动作，他在哪里和干些什么，好使他在某时某地说什么。对话是小说中许多图像的联接物，不是演说。对话不只是小说中应有这么一项而已，而是要在谈话里发出文学的效果；不仅要过得去，还要真实，对典型真实，对个人真实。

一般的说，对话须简短。一个人滔滔不绝的说，总缺乏戏剧的力量。即使非长篇大论的独唱不可，亦须以说话的神气，手势，及听者的神色等来调剂，使不至冗长沉闷。一个人说话，即使是很长，另一人时时插话或发问，也足以使人感到真象听着二人谈话，不至于象听留声机片。答话不必一定直答所问，或旁引，或反诘，都能使谈话略有变化。心中有事的人往往所答非所问，急于道出自己的忧虑，或不及说完一语而为感情所阻断。总之，对话须力求象日常谈话，于谈话中露出感情，不可一问一答，平板如文明戏的对口。

善于运用对话的，能将不必要的事在谈话中附带说出，不必另行叙述。这样往往比另作详细陈述更有力量，而且经济。形容一段事，能一半叙述，一半用对话说出，就显着有变化。譬若甲托乙去办一件事，乙办了之后，来对甲报告，反比另写乙办事的经过较为有力。事情由口中说出，能给事实一些强烈的感情与色彩。能利用这个，则可以免去许多无意味的描写，而且老教谈话有事实上的根据——要不说空话，必须

使事实成为对话资料的一部分。

风格：风格是什么？暂且不提。小说当具怎样的风格？也很难规定。我们只提出几点，作为一般的参考：

（一）无论说什么，必须真诚，不许为炫弄学问而说。典故与学识往往是文字的累赘。

（二）晦涩是致命伤，小说的文字须于清浅中取得描写的力量。Meredith（梅雷迪思）[①] 每每写出使人难解的句子，虽然他的天才在别的方面足以补救这个毛病，但究竟不是最好的办法。

（三）风格不是由字句的堆砌而来的，它是心灵的音乐。叔本华说："形容词是名词的仇敌。"是的，好的文字是由心中炼制出来的；多用些泛泛的形容字或生僻字去敷衍，不会有美好的风格。

（四）风格的有无是绝对的，所以不应去摹仿别人。风格与其说是文字的特异，还不如说是思想的力量。思想清楚，才能有清楚的文字。逐字逐句的去摹写，只学了文字，而没有思想作基础，当然不会讨好。先求清楚，想得周密，写得明白；能清楚而天才不足以创出特异的风格，仍不失为清楚；不能清楚，便一切无望。

① 梅瑞狄斯（George Meredith，1828—1909），英国小说家和诗人。

论 创 作

要创作当先解除一切旧势力的束缚。文章义法及一切旧说，在创作之光里全没有存在的可能。

对于旧的文艺，应有相当的认识，不错，因为它们自有它们的价值。但是不可由认识古物而走入迷古；事事以古代的为准则，便是因沿，便是消失了自身。即使摹古有所似，究是替古人宣传。即使考古有所获，究是文学以外之物，不是文学的本身。

托尔司太说："每人都有他的特性，和他独有的，个人的，奇异的，复杂的疾病。这点疾病是医学中所不知道的，它不是医书中所载之肺病，肝病，皮肤病，心脏病，神经病；它是由这各种机关的不调和而成的。这个道理是医生所不能晓得的。"这段话很好拿来说明文学的认识：好考证的，好研究文章义法的，好研究诗词格律的，好考究作家历史的，好玩弄版本沿革的，都足以著书立论，都足以作研究文学的辅助；但这些东西都不是文学的本身，文学的本身是高于这一切，而不是这些专家所能懂的。

在旧书中讨生活的可以作学者，作好教授；但是往往流于袒古，心灵便滞塞了；往往抱着述而不作的态度，这个态度便是文学衰死的先兆。

抱着“松花”是不会孵出小鸡的。想孵出小鸡，顶好找几个活卵。

读一本伟大的创作，便胜于读一百本关于文学的书。读过几段《红楼梦》，便胜于读十几篇红楼考证的文字。文学是生命的诠解，不是考古家的玩艺儿。

文学的批评不是一字一句的考证，是欣赏，是估定文学的价值。我们“真”读了杜甫，便不再称他为“诗圣”，因为还要拿他与世界上的大诗人比一比，以便看出他到底怎么高明。这样看出短长，我们便不复盲从，不再迷信自家古物。承认杜甫没有莎士比亚伟大，决不是污蔑杜甫，我们要知道的是世界上最好的作品；世界！抱着几本黄纸线装书便不能满足我们了！

孔子说：读诗可以迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。在文学史中，这些话便是好材料。从文学上看，孔子对于诗根本是外行。真要多识鸟兽草木之名，动植物教科书岂不更有用，何必读诗？我们今日还拿孔子的话说诗，便是糊涂。以孔子的话还给孔子，以我们自己的眼光认识文学，才真能有所了解。

不因沿才有活气，志在创作才有生命。

我们的《红楼梦》节翻成英文，我们的《三国志演义》也全部译成外国语，对于外国文学有什么影响？毫无影响！再看看俄国诸大家的作品，一经翻译，便震动了全世界！不要自馁，我们的好著作叫人家比下去，不是还有我们吗？努力创作，只有创作是发扬国光，而利泽施于全世的。

我们自有感情，何必因李白、白乐天酒后牢骚，我们也

就牢骚。我们自有观察力，何必拿“盈盈宝靥，红酣春晓之花；浅浅蛾眉，黛画初三之月”等等敷衍。我们自有判断，何须借重古句古书。因袭偷巧是我们的大毛病，这么一个古国，这么多的书籍，真有高超思想，妙美描写的，可有几部？真诚是为文第一要件，藉风花雪月写我们的心情，要使读者，读了文字，也读心情，看不出文字与心灵的分歧处。文字是工具，是符号；思想感情是个人的，是内心的。文字通过心灵的锻炼，便成了个人的。风花雪月是外面的，经过心灵的浸洗，便是由心灵吹出来的风花月雪的现象，使读者看见，同时也闻到花的香，听到风的响，还似醉非醉，似梦非梦的迷恋在这诗境之中，这便是文学作品的成功。

批评家可以不会创作，而没有一个创作家不会批评的。在他下笔之前，对于生命自然已有了极详细的视察，极严格的批评，然后才下笔写东西。读文者是由认识而批评而指导，正如作者之由认识而批评而指导。

反之，作者是抄袭摹拟，读者是挑剔字句的毛病，这作者读者便该捆在一处，各打四十大板。

对于生命与自然由认识批评指导，才能言之有物。批评不是专为挑剔毛病，要在指导。胡适先生批评旧文字的弊病，同时他指导出新文字的应用，于是这几年来文学界中才有一些生气。指导是积极的，对于文学的发展，效力最大。

文字的限制是中国文学不伟大的一因。文字呆板，加以因袭的毛病，文学便成了少数人的玩艺，而全无生气。抄袭旧辞，调弄平仄是瓦匠砌墙，不是大建筑家的计划。现在好了，文字的束缚除解了许多，我们可以用活文字写东西了。可

是毛病还有：第一，白话的本身是很穷窘的，句的结构太少变化，字的太少伸缩，文法的太简单，用字的简少，都足以妨碍思想发表的自由。但是这文字本身的恶劣，我们既不打算采用某种外国语来代替，也就只好努力利用这不漂亮的国货。第二，白话已是成形的东西，可是白话文学还在萌芽期中，这便是我们的责任来创筑一座新的金塔。我们最大的毛病便是不肯吃苦，每当形容景物，便感觉到白话的简陋不够用，而去偷几个古字来撑门面。有的更聪明一点，便把偷来的辞句添上个“吗”，“呢”，“哟”来冒充自造。这便是二荤铺添女招待，原来卖得还是那些菜。

有思想自是作文最重要的事，但是不要忘了文学是艺术中的一个星球，美也是最要的成分。假如我们只有好思想，而不千锤百炼的写出来，那便是报告，而不是文艺。文学的真实，是真实受了文学炼洗的；文学家怎样利用真实比是不是真实还要紧。在文字上不下一番工夫，作品便不会高贵。我们应有作八股文的态度，字字句句要细心配对，我们的作品，要成为文字的结晶，要使读者不再想引用古句，而引用我们自己的话。我们不能改变过去，但将来的历史是由我们造成的！使将来的人们忘了《离骚》，诸子，而引据我们，是我们应有的野心。有人说：兴会所至，下笔万言，不增删一字。这或者是事实，可是我不敢这样信，更不敢这样办。“他永远是作文章，点，冒号，分号，惊叹号，问号永远在他的眼前”这是乔治姆耳称赞沃路特儿拍特儿的话，也是我们当遵从的。

要看问题：凡是一件事的发生，不会被喊打倒的打倒，也不会因有喊万岁而万岁。文学家的态度是细细看问题，然后

去指导。没有问题，文学便渐成了消闲解闷之品；见着问题而乱嚷打倒或万岁，便只有标语而失掉文学的感动力。伟大的创作，由感动渐次的宣传了主义。粗劣的宣传，由标语而毁坏了主义。

创作：抛开旧势力的重负，抱着批评的态度，有了自己的思想，用着活的文字，看着一切问题，我们的国家已经破产，我们还甘于同别人一块儿作梦吗？我们忠诚于生命，便不能不写了。在最近二三十年我们受了多少耻辱，多少变动，多少痛苦，为什么始终没有一本伟大的著作？不是文人只求玩弄文字，而精神上与别人一样麻木吗？我们不许再麻木下去，我们且少掀两回《说文解字》，而去看看社会，看看民间，看看枪炮一天打杀多少你的同胞，看看贪官污吏在那里耍什么害人的把戏。看生命，领略生命，解释生命，你的作品才有生命。看，看便起了心灵的感应，这个感应便是生命的呼声。看，看别人，也看自己；看外面，也用直觉；这样便有了创作的训练。

创作！不要浮浅，不要投机，不计利害。活的文学，以生命为根，真实作干，开着爱美之花。

载一九三〇年十月十日《齐大月刊》创刊号

唐代的爱情小说[①]

今天晚上我要讲的是唐代的爱情小说。未讲之前，我要先讲讲小说在中国文学中的地位，以及小说的发展概况。时常听人说，对于研究中国文学的人说来，小说和戏剧是无足轻重的。这种说法确有一定的道理。然而对于欧洲人说来，没有小说戏剧的文学就和没有接吻和格斗的影片一样枯燥无味。假如你们不去认真地研究为什么中国的文学概念与西方的截然不同，而只是简单地认为中国人欣赏不了戏剧与小说之美，那就太武断了。

小说一词，起源于周朝著名的哲学家庄子。但是庄子所谓的小说，原是“普通语言”的意思，和我们所谓的小说并不是一回事。目前这种概念的小说，是后来才有的。最早对小说一词加以解释的，是班固。他在他的天才著作《汉书》中说：最早开始写小说的，可能是古代的小官吏。他们把各地流传的故事搜集起来，多一半是街谈巷议之事。地位高的人不屑于写这种东西，但有人要写，他们也不加干涉，因为这

① 本文是老舍于 1931—1932 学年在华北联合语言学院与美国加州学院中国分院联合举办的讲座上讲演，题为 T’ang Lover Stories（唐代的爱情小说）。原为讲演的英文纪要，现由马小弥译为中文。

些东西往往反映了下层人民的看法，有时也值得一看。

班固把小说的作用讲得很清楚。他的意思显然是说，历史学家在史书中列举小说，其目的是研究历史，而不是文学。当然他认为其中有些内容作为历史研究是有用的——比如，当时的民情。所以自汉以来，差不多所有的史书都要列举小说。

纪昀在《四库全书总目提要》中写道：自唐以来，涌现了许多小说作者。许多人写的是搜奇志怪，荒诞不经的神怪故事，使人读了有扑朔迷离之感。不过有的作品确是真才实学之作。因此，既然先人的惯例是不拘一格广泛搜罗图书，我们也不能因为一些书分类编纂得不好，或文笔欠佳，就不把它们考虑进去。

自汉至清所有的历史学家显然也都同意这一观点，他们认为在编史的时候，也不能忽略小说。但是很清楚，他们对小说的文学价值是不感兴趣的。

再看看职业作家对文学这个概念是如何理解的吧。要是去问一个老学究，他一定会毫不迟疑的回答，“文学乃传道之文也”。我们现在无法就“道”这个字展开充分讨论，暂时可以把它译作“原则”。唐代最著名的作家韩愈说：学的目的是寻道，文学的目的是释道。与韩愈齐名的柳宗元说道：文学是言道。这一类引语尚可列举许多。《文心雕龙》是学习中国文学的人必读之书，它的主题是解释文学的意义，然而它开卷第一章的题目却是“原道篇”。据称这本书的主旨是分析文学的风格、结构和起源，然而假如我们耐心地从头至尾把它看上一遍，就会发现它根本没有提及小说。中国哲学的根本

是道，因此必须严肃认真地对之加以研究。既然文学是传道的媒介，那就必须肃穆庄重。文学不是美的艺术作品，而是仁和德的体现。中国的小说之所以少，就是由于把道学观念放在首位的原故。这是否荒谬可笑，你们自己去判断吧。

要是我们想对唐代的小说作出恰当评价，就必须把上述概念弄清楚。从结构和情节看来，这些小说是极不完备的，写这些小说的人并没有想到要当个职业作家，也不认为写小说是件严肃的事情。当我们阅读这些小说，觉得它立意清新文笔优美的时候，我们不得不赞叹作者的天才，不用付出艰苦的劳动就能写出卓越的小说来。

现在我们来谈谈中国小说的历史发展。虽说从文学的角度看来，小说是无足轻重的，然而若是仔细加以观察比较，就会发现事物还是在不断的发展变化之中。《汉书》上只记载了十五则故事，全部失传。《隋书》增加到二百一十七则，多数得以留传至今。这说明，尽管小说并非正统，然而它还是有所发展的。

为了简而明地说清楚问题，我们可以把中国小说的发展分成三个阶段，即汉以前，汉至唐，唐以后三个时期。

汉以前时期的小说，其实不过是史学家和哲学家在其著作中插入的实例。小说往往采取寓言或讽喻的方式，用以说明特定的问题。例如，在《庄子》一书中，这类故事是很多的。从汉开始，小说才和哲学论文分家。因此汉代在小说史上可以说是初期阶段。不过汉时多志怪小说，到唐代，日常生活才成为通用的题材。在我们看来，这确是一大进步，我们可以从中窥见唐代社会生活的实际图景。

唐以后，小说的写作技巧更趋于成熟，最值得注意的是开始运用口语。用日常的口语来描述日常生活，是一明显的进步。

概括起来，唐以前，小说主要是搜神志怪；唐以后，题材趋于广泛，采用了口语。唐人小说居于承前启后的地位，内容涉及面很广，爱情故事更居于首位。在题材的广泛方面，唐人小说超过了以往，其浪漫的主题也对后世颇具影响。这就是唐人小说在中国小说史上的重要地位。

今晚我要着重讲讲唐代的爱情小说。为了方便起见，我从伦理、宗教、游侠和民间故事等几个角度分别加以阐述。

先讲讲它的伦理观念。一提起爱情，人们往往就想起了婚姻。一想到婚姻，自然就会联系到家庭。中国的文化是建筑在复杂的宗法制度之上的，这一宗法制度极其严酷，势力又大，绝对不容许婚姻自由。换言之，爱情和婚姻是毫无关系的，在安排婚事的时候，爱情必须绝对服从其它方面的考虑。父母之命是至高无上的，包办儿女的婚姻是父母的责任，也可以说是天职，外人无权干涉，子女也不能过问。拒绝按父母之命缔姻，不仅仅是造家庭的反，而且也是跟整个社会作对。在研究唐人小说的时候，我们还能窥见当时青年男女在宗法制度的专制统治下遭受的痛苦。

有两本书，一本是《北里志》，另一本是《教坊记》，内容是颂扬歌伎的，记叙年青书生对她们的钦慕。《北里志》言道：歌伎都住在平康巷。应试的书生和中试候选的人，只要肯多花钱，都可以到平康巷去寻欢作乐。多数歌伎都善于应对，能诗会文。

唐代歌伎实际上都是些受过高等教育的女子。再看看那些文人学士的妻妾，就会觉得，举子们爱逛平康巷是毫不足怪的。正如中国人常说的，那些妻妾往往是“黄脸婆”，多数没有受过教育。歌伎们却知书识字，所以那些文人学士的狂放多少是情有可原的。

著名诗人白居易的弟弟白行简写的《李娃传》是个好例子。这则小说值得详细介绍。但因时间关系，只得从略。

很抱歉，为了节省时间，我不得不略掉这则小说的许多精采部分。从好几个角度看来，这篇小说都是非常有意思的。首先，它大胆抨击了固有的宗法制度；再则，它用庄严的传记体记述了一位歌伎的身世，这也是很不寻常的，因为这种文体一向是只能用于高贵者的。作者说得很明白：男女之际，大欲存焉，情苟相得，虽父母之命，不能制也。他把父亲的蛮不讲理和姑娘对爱人的忠贞作了强烈对比，对父亲的权威和真正的爱情，作了截然不同的描述。

这类小说不论怎样真挚动人，向来被当作危险读物。反映正统观念的作品，则可以《会真记》为典型。

这篇小说的文字也许是唐代传奇中最优美的。这篇传奇据说是元稹自己的忏悔录。他爱上了一个姑娘，后来变心，抛弃了她。这则传奇中的男女主角都很聪明，在结合之初就看清楚了将来的结局。他不顾一切后果，如痴如狂地爱这个少女。一旦达到了目的，就清醒过来，考虑倒底应当牺牲掉这位少女，还是不顾家庭社会的谴责而和她结婚。没有父母之命媒灼之言的私自结合，社会是不承认其有约束力的。张生不具备这些条件，就和莺莺有了私情。那他该怎么办呢？如

果他想挽回姑娘的名誉，就须含耻忍辱，为社会所不齿；如果他打算遵守礼教，就必须舍弃姑娘。最后，他决定为了维护他的社会地位而牺牲自己所爱的人。换言之，他为了服从社会传统，不仅放弃了自己的幸福，而且也牺牲了她的幸福，社会为此对他大加赞扬。

姑娘也明白自己的厄运。她对他说："始乱之，终弃之，固其宜矣。愚不敢恨。必也君乱之，君终之，君之惠也。"她很明白，社会是决不会容许青年人在结婚之前就私行结合的。然而，只要男人肯舍弃那与他有私情的姑娘，社会是容许他有自新的机会的。女人就没有这种机会。无情的重担必须由她来承担。张生的行为会得到人们的赞许，而可怜的姑娘却得不到同情。

五百年后，在这一传奇的基础上，产生了一出戏，即《西厢记》。作者使张生与莺莺成为眷属，剧以"愿天下有情人皆成眷属"结尾。不幸的是，真的莺莺却无此可能。

人们也许会问：为什么中国不取消这一荒谬的宗法制度，实行婚姻自由？为了回答这个问题，我得先谈谈宗教方面的问题。中国的宗教精神和基督教及回教的精神是不同的。有文化修养的中国人，是从哲学或道学观念来看待宗教的，这和欧洲人的宗教观很不相同。没有文化的中国人则不分青红皂白，事事迷信。以上这两类人都迷信命运，并把这种观念运用在婚姻问题上。不幸的婚姻往往归咎于命，而不是父母。要是我们有勇气，可以反抗父母，然而谁敢违抗至高无上的命运呢？因此我们看见的这种消极的逆来顺受的服从，与其说是服从专制的父母，不如说是服从命运更为恰当。抱有宿

命论的人一旦感到婚姻不如意,会认为违抗命运也徒劳无益,因而就听天由命,忘却了痛苦。他只看见天堂里闪现着光明,却不去注意现实生活的黑暗。

再举一则故事来说明这个问题。

以月下老人的故事,出自唐李复言《续玄怪录》的《定婚店》为例。

由此可见,命运是无法违抗的。月下老人、神奇的红线和姻缘簿—— 中国旧式婚姻的各种要素都齐备了。终身大事要由虚无缥渺的神来主宰,青年男女必须规矩就范。服从长辈的意旨有时是难以忍受的,然而服从命运的安排也许能使人释然。从农夫到哲学家都信命,安于天命。中国人的与世无争,其基本原因就是对命运的驯服。从哲学观点看来,命运如一条载着生命前进的长河,随波逐流最是轻松愉快。从西方的观念看,这样做缺乏勇敢进取的精神,有时还会使人怯懦。

再看看宗教信仰的另一个方面。道教当然是中国最强大最普遍的宗教。它没有具体的教派组织,相当愚昧。法术、星相、符咒、占卜以及各种迷信活动,应有尽有,也因而广有群众。这些迷信成份当然也会反映在一般的文学中。然而当我们研究这类爱情故事的时候,就必须同时从宗教观点和心理观点来加以分析,因为写这类传奇的作者决不会仅仅为了描写爱情而来写它。当然,他们有时也会不自觉地流露出他们的心愿。比较原始的宗教普遍相信轮回转世之说,然而为什么狐狸会变美女,鬼怪会变美少年呢?为什么不变成可派实际用场的牛马呢?显然不幸的狐女和美少年更切合人们的

想象。人们得不到婚姻自由，却想要逃避这种难以忍受的现实。青年男子不许擅自与少女交往，却可以驰骋想象力，邀请美丽的狐仙和妖冶的鬼女来赴宴。这样做在经济上也是很节省的，歌伎价昂，比用来写神仙故事的纸笔贵多了。

这一类传奇还有长孙绍祖的故事可以为例　(略)。

现在我们来谈谈中国人对恋爱的看法，我所谈的恐怕会让我的听众失望。关于男主角如何如痴如狂地向女主角求爱，欧洲小说往往有生动的描写，而美国电影又往往过分渲染。真正的爱情往往是波澜起伏的，必要时需要采取侠义行动。然而中国的情人处在同样地位又作何举动呢？请看下面的例子就可以知道了。

以《无双传》王仙客的故事为例　(略)。

唐代传奇中这一类的故事还很多。情人们遇到无法解决的困难时，就会出现有超人本领的英雄，救了他们。而他们自己则无须进行斗争。乍一看，这仿佛是胆小无能，其实不过是顺应传统。中国的教育思想是要训练青年成为人上人，温良恭俭让。勇敢的将军不过象条狗，它的主人才是温文儒雅、有帝王之相、哲人风度的淳淳君子。在英雄故事里，多数英雄都是忠顺的奴才或头脑简单之辈，出身也比较卑微。因此中国爱情故事里的英雄往往不是恋人们自己，而是助情人们摆脱困境的局外人。

最后我还要举一则故事为例，这类故事最值得注意的地方是它吸收了神话和民间传说的内容。这类故事你们一看就会明白。

以妒妇河的故事为例　(略)。

最后，我还想就唐人小说的语言文字，以及这些小说对后世作品的影响再略讲几句，结束我的讲话。

我想打个比方，唐朝有如一位站在东方文化之中的美女。从唐诗，我们可以窥见她柔美胸中的美丽幻梦。唐代的爱情小说则更接近于实际生活。小说的作者都是有名的诗人学者，有能力栩栩如生地描述他们的生活环境。简言之，他们能绘出一幅极其美丽动人的图画。语言文字也十分优美，即使我们认为情节过于单薄，结构也略嫌松散，但是它的语言文字在中国文学中将永放异彩。

唐代无疑是中国的浪漫时代。几乎所有的小说题材后来在元、明时代都被剧作家采用，作为构思戏曲的素材。从结构方面看，当然戏曲比唐代小说更加精炼动人，然而不能忘记这些戏曲的灵感确实来自唐人小说。

为了充分说明我的主题，按理说应有更充分的时间加以展开。我想我今天能做到的，只是告诉你们从各个角度看来，唐人小说都是值得注意的。

载一九三二年二—三月 Cheloc University，Tsinan（济南齐鲁大学）

臧克家的《烙印》

批评家须随着作品走，不许用自己的成见拦头一杠子。批评不是打杠子。我知道这个，可是我办不到这一步。我多少有些成见，这是一；我太性急，没有耐心法儿细读烂咽，这是二。有此二者，所以永远不说带批评味儿的话。得罪人还事小，不公平便连自己也对不起。闭口不言，倒也逍遥自在。

久闻克家的诗名，今天得读他的《烙印》，破例要说上三言五语。为何要破例？自有原因，恕不告诉。

《烙印》里有二十多首短诗，都是一个劲，都是象“一条巴豆虫嚼着苦汁营生”的劲。真希望他给点变化，可是他既愿一个劲，谁也没办法；况且何等的一个劲！不是捧事，我爱这个劲；这个劲不是酸溜溜的，最恨酸溜溜的调货；不吃饺子专喝醋，没劲！设若我能管住生命，我不愿它又臭又长，如潘金莲女士之裹脚条；我愿又臭又硬。克家是否臭？不晓得。他确是硬，硬得厉害。自然，这个硬劲里藏着个人主义的一些石头子儿。“什么都由我承当，”是浪漫主义里那点豪气与刚硬。可是这并不是他个人的颂赞，不是众人皆软我独刚的表示。他的世界是个硬的，人也全是硬的，硬碰硬便是生活，而事实上大家也确是在那儿硬碰。碰的结果如何？克家没说。他不会作梦。他是大睁白眼的踱开大步朝前闯；不

这么着可又怎样？细想起来，就是世界到了极和平极清醒的时候，生命还不是个长期的累赘？大概硬干的劲永远不应当失去，不过随着物质的条件而硬得不同程度便了。克家是对现在世界与人生决定了态度，是要在这黑圈里干一气。别的，他没说，顶好也就别追问。黄莺不是画眉；鸭子上树是抱上去的。

真的，他这些诗确是只这么一个劲。甚至于为唱这个而牺牲了些形式之美。他的句子有极好的，有极坏的，他顾不及把思想与感情联成一片能呼吸的活图画；在文字上他也是硬来。《渔翁》的图画不坏，《歇午工》便更好了，可是《难民》有多么笨，多么空虚。还是《希望》与《生活》好些，因为这两处根本是说他的态度，用不着什么修饰；里边也有些喻拟，不甚高明。至于句子，长短的不齐倒没有什么关系；他的韵押得太勉强。这些挑剔是容易的，因而也就没多大价值；假若他不是自狂自大的，他自会改了这些小毛病。

最可爱的地方是那点有什么说什么的直爽——虽然不都干脆。旧诗里几乎不易找到这个劲。设若多数旧诗是有味没字，克家是有字而欠点味。味儿不难找，多唱就是了。也许他是故意要有字没味，君不见“一轮明月哟”也是有味没字吗？

载一九三三年十一月一日《文学》（月刊）第一卷第五号

《老舍幽默诗文集》序

不断的有人问我：什么是幽默？我不是美国的幽默学博士，所以回答不出。

可是从实际上看，也能看出一点意思来，虽然不见得正确，但"有此一说"也就不坏。有人这么说："幽默就是讽刺，讽刺是大不该当；所以幽默的文字该禁止，而写这样文字的人该杀头。"这很有理。杀头是好玩的事。被杀者自然也许觉到点痛苦，可是死后或者也就没什么了。所以说，这很有理。

也有人这么说："幽默是将来世界大战的总因；往小处说，至少是文艺的致命伤。"这也很有理。凡是一句话，就有些道理，故此语也有理。

可是有位朋友，大概因为是朋友，这么告诉我："幽默就是开心，如电影中的胖哈台与瘦劳莱，如国剧中的《打沙锅》与《瞎子逛灯》，都是使人开心的玩艺。笑为化食糖，所以幽默也不无价值。"这很有理，因为我自己也爱看胖哈台与瘦劳莱。

另一位朋友——他去年借了五十块钱去，至今没还给我——说："幽默就是讨厌，贫嘴恶舌，和说'相声'的一样下贱！"这很有理。不过我打算告诉他："五十块钱不要了。"这也许能使他换换口气。可是这未必实现；那么，我得说他有

理；不然，他更不愿还债了。万一我明天急需五十元钱呢？无论怎样吧，不得罪人为妙。

这些都很有理。只有王二哥说的使我怀疑。他是喝过不少墨水的人，一肚子莎士比亚与李太白。他说："幽默是伟大文艺的一特征。"我不敢深信这句话，虽然也觉得怪有理。

更有位学生，不知由哪里听来这么一句："幽默是种人生的态度，是种宽宏大度的表现。"他问我这对不对。我自然说，这很有理了。学生到底是学生，他往下死钉，"为什么很有理呢？"我想了半天才答出来："为什么没有理呢？"

以上各家之说，都是近一二年来我实际听到的，按公说公有理，婆说婆有理的公式，大家都对——说谁不对，谁也瞪眼，不是吗？

此外我还见到一些理论的介绍，什么西班牙的某人对幽默的解释，什么东班牙的某太太对幽默的研究，……也都很有理；西班牙人说的还能没理么？

我保管你能明白了何为幽默，假如你把上面提到那些说法仔细琢磨一下。设若你还不明白，那么，不客气的说，你真和我一样的胡涂了。

说起"胡涂"来，我近几日非常的高兴，因为在某画报上看见一段文字——题目是《老舍》，里边有这么两句："听说他的性情非常胡涂，抽经抽得很厉害。从他的作品看来，说他性情胡涂，也许是很对的。""抽经"的"经"字或者是个错字，我不记得曾抽过《书经》或《易经》。至于"性情非常胡涂"，在这个年月，是很不易得的夸赞。在如今文明的世界，朋友见面有几个不是"嘴里说好话，脚底下使绊儿"的？彼

此不都是暗伸大指，嫉羡对方的精明，而自己拉好架式，以便随时还个“窝里发炮”么？而我居然落了个“非常胡涂”，我大概是要走好运了！

有了这段胡涂论，就省了许多的麻烦。是这么回事：人们不但问我，什么是幽默；而且进一步的问：你怎么写的那些诗文？你为什么写它们？谁教给你的？你只是文字幽默呢，还是连行为也幽默呢？我没法回答这些问题，可是也没法子只说“你问的很有理”，而无下回分解。现在我有了办法：“这些所谓的幽默诗文，根本是些胡涂东西——‘从他的作品看来，说他性情胡涂，也许是很对的。’”设若你开恩，把这里的“也许”除去，你也就无须乎和个胡涂人捣乱了。你看这干脆不？

这本小书的印成，多蒙陶亢德与林语堂两先生的帮忙，在此声谢；礼多人不怪。

舍猫小球昨与情郎同逃，胡涂人有胡涂猫，合并声明。

老舍狗年春初，济南

载《老舍幽默诗文集》，一九三四年四月时代图书公司初版

《桑子中画集》序

这本画集内的作品不是温室里烘养出来的花草，是与自然为友的结果。真的，自然是子中的好友。他喜游，而且有对会看的眼。有些诗人，每到一处便作首诗。子中到处作画。不过，诗可以凑成：往往没看到景物的真美而用些字凑起几句来；就是往好里说，也有时候会给景物以不适当的诗意。诗是心声，有好处也有坏处。作画，在另一方面，没有更深的观察与灵感便无从下笔，除非以描写画谱当作艺术。以画作游记才是真的游记。一色一彩一木一石在自然中的意义与在画家眼中的价值与了解都在这里。画不说话，与自然一样的静美；只有画家的力量代表着自然送出无限的欣喜。诗不能也不必这样。即使以“不必”原谅了“不能”，画家到底是可羡慕的。这或者就是我爱诗，而更爱画的原因吧。我不会画，也不懂画，我爱看。看画使我明白——不是又看到了——自然。

子中这些作品我差不多都看见过。什么派，什么笔法，我都说不上来。我只看出：他会用许多颜色而显出暗淡来，暗淡可是深厚。暗淡是味儿，骨子里并不是空的。细看他的画使我明白了何谓深厚。看完他的画，再去看别家的鲜艳，觉出来他们只是火炽；他的颜色是渐渐往心里流出——猛看却

显着有点单调。这个，就是印出来——可惜在济南找不到好印工——也还没完全失掉。他的设色是以淡藏浓，他的笔道是更可怕——厉害得可怕，雄浑得可怕。他简直是“写”呢。他的画是北方的冬山，棱角全露着。可是他似乎有两对眼，他也极会画迷离的景色，象雾，烟，雨，他都画得出。有时，他把这二者放在一处，看那张《深秋》（大明湖）：山是渺茫的一片，而湖上的柳是几条粗道子。可喜的是它们还调和。在这种调和里，他老使人看到觉到他不完全是写实，也不完全是印象；他实在是要写实，可是他的诗心使他得到真实以外的一点什么。于是他捉到真实，而不被真实将他拴在地上；依写实的所及，他能保持自由。他的细腻是不易看出的，当然。

我没见过他画人物。除了风景以外，他爱画菊，荷，与柏。在这类小品中——“小品画”象话与否，不晓得——他常露出些浪漫气息来；曾见过他的一幅《月下残菊》。月下残菊！他自己说，他非常的爱菊爱柏爱莲叶。“爱”会使人浪漫。中国画中的梅兰竹菊，据我看，差不多都是浪漫的。一枝梅，几竿竹，画家表现了另一个宇宙。子中的虽然是西画，所表现的精神还是这个。他决不是画菊，荷，与柏呢，他是绘出心的爱恋。

这些，是我所看到的。对不对，我当负责。由一般的，或某派的，规矩与理论看这对不对，我不懂，也不管。他的作品使我看到这些，使我感到这些所给的欣悦。我不是研究画法的，也不希望一幅图画必须依着画法大全才能明白。我也没说子中的画好，或歹；好或歹必须先有标准。我只是讲他的作品对我个人的感动与值价。这未免显着浪漫些，可也想

不出更好的主意来。这也有个好处：他画了什么，我便看什么，说什么。他没画人物，对于我，并不是个缺欠；他没画难民，革命，水灾，内战，帝国主义的侵略，那也活该。

听说他在今年暑中又去远游，一定会有不少的成绩，自然是最不会负人的。

一九三四年五月，老舍。

载《桑子中画集》，一九三四年五月济南永记华洋印书局出版

滑稽小说

滑稽小说这个名词与政治小说，爱情小说等一样的不能成立。政治与爱情等不过是材料的选取；而这种选材不能是很简单的，多数的小说的穿插含有许多的不同兴趣，如要严格的分别，恐怕一部小说便要有个极长的类名，象某小说为政治爱情社会军事家庭小说，或不止于此。况且小说的成败，根本不在它的材料是什么。滑稽小说也是如此，假如要勉强的成立，势必弄成勉强的类分，如半滑稽小说，先滑稽后悲惨小说，一人滑稽而多数人严重等等；因为滑稽小说的内容虽可笑，可是未必有喜剧的结局，象狄更斯的作品，有许多是悲剧的，而不失为幽默的；在普通小说中设一两个有幽默的角色也是常有的事。况且滑稽小说普通以为是可笑的作品；但笑与笑便不同：有的是引起天真的大笑，有的引起冷隽的微笑；滑稽二字便不能包括这一切。而且滑稽小说一名词所含的意味又与政治小说等不同。政治小说等是由取材上看，而滑稽不是这样固定的材料，而是一种心态。一个写家惯于采用某种材料，往往被人称为某种小说写家，如张资平的被称为三角恋爱小说写家。但是这并不能限制住张资平不跑到“爱力圈外”去。滑稽小说家的名称，并不因为他写的什么而得这个徽号，而是因为他无论写什么也是可笑的。这足以说

明滑稽是写家的心态，不是他抱定什么一定的材料而后才能滑稽。文学中分派，也没有滑稽派，虽然文学家有被称为滑稽家或幽默家的。一个人如果他的心态是幽默的，不论他是那派的，不论他写什么东西，他总可以表现出那幽默的心境与觉得的。

滑稽小说虽不成立，我们可是不能不讲一讲这个滑稽的心态，因为它在文学中占有很重要的地位。为便利与清楚起见，我们采用时行的“幽默”二字来代替它，因为“滑稽”的意义是没有“幽默”那样广的。

幽默这个字在字典上有十来个不定的定义，我们所要说的是文学作品中的幽默。它是一种心态。我们知道有许多人是神经过敏的，以过分的情感看事，而不肯容人；这样的人假若是文艺的作者，作品中必是含着过度的兴奋与刺激，看别人不好，使别人随着自己走；或是对自己的遭遇不满，作颓丧的自弃。反之，有幽默的人便不这样，他不叫骂呼号，以别人为不对，而是由事事中看出可笑之点，照样的写出来时他有那罕有的观察天才；他看世人是愚笨可笑，可是也看出他们的郑重与诚恳；有时正因为他们爽直诚实才可笑，就好象我们看小孩子的天真可笑，但这决不是轻视小孩子。一个幽默家的世界不是个坏鬼的世界，也不是个圣人的世界，而是个个人有个人的幽默的世界。幽默指出那使人可爱的古怪之点，小典故，与无害的弱点。他是好奇的观察，如入异国，凡事有趣。

这似乎是专就幽默家的心态而言，我们再问，幽默与小说的关系怎样呢？柏格森说，幽默是不能离人的范围而存在

的，我们不笑山水树木，而笑人的动作。由这一点上看，要在音乐上与图画上表现幽默是极难的事，而在文艺上是很合宜的，因为言语的运用可以充分的把幽默表现出来的。至于小说，差不多都是讲述人事的，而幽默恰好是有人而后有幽默的。因此，就是说幽默是小说的特有物也无所不可吧。

小说最适宜于表现幽默，假如人是不会笑的东西，自然幽默无从说起，但是人是会笑的动物，而且是最愿笑的，而且是只有笑的时候，他必须要反响，人笑己亦笑，或己笑也愿别人笑；这种需要使笑成为人世最宝贵的东西，最能表现人情的东西，于是幽默也便在文艺中占有重要的地位。假如有人能引触大家都笑，他便是人类的恩人，所以狄更斯与卓别林便是世人的恩人，狄更斯的死时，能使Westminster Abbey① 三日不能关上门，足以证明人们怎样爱戴他。卓别林在欧战② 后，不复受未加入战场的责骂，而反有人说，幸而他没有去从军，因为一个欧战也抵不了一个卓别林，也足以证明这个道理。笑是有益于身体的，自然是人人知道的，笑是有益于精神上的，谁也不能否认。以招笑为写作的动机决不是卑贱的。因笑而成就的伟业比流血革命胜强多少倍，狄更斯的影响于十九世纪的社会改革是最经济的最有价值的。马克·吐温的以美国商业化的观识作幽默的材料，不仅是招笑，而是也替近代文明担忧。

那么，幽默的表现是否成为艺术的呢？假如我们不能回

① Westminster Abbey，威斯特敏斯特教堂，英国有名人物国葬的地方。

② 欧战，指第一次世界大战。

答此点，我们便只能承认上面所说的——幽默的实用——而不能解释它在艺术里的功能了。从艺术上说，有柏格森作我们的证人，幽默决不是一种胡闹。幽默之引人发笑是基于人类天性的。笑是多方面的：笑是与情绪隔开的，所以他近乎天真。笑是机械的固定性，习惯应如此而忽然中止则招笑，一个艺术家在人生上可以找到许多这样的材料。笑是我们的活动成为机械的时候而发生的，这个在艺术家的眼里可以象哲理似的去找社会的死化之点。最后，夸大是招笑的主因之一，但这决不是艺术的目的，而是艺术家把所见的畸形的胚胎扩大而使我们注意，这是漫画的原理，也是一班幽默艺术家的天才所在。只有艺术家才能看透宇宙间的种种可笑的要素，而后用强烈的手段写画出来。有人以为这种夸大是没有什么的，最好是请他夸大一下试试，看别人笑不笑。笑自有它的逻辑，情绪活动时笑即停止，因为哭与笑不过是一物的两端，那么，要使人笑的，必须有天才把人们的笑的逻辑维持住，一个猴子读马克·吐温的幽默笔记而悲啼，是使他引为奇耻的。因为笑有它的定律与逻辑，它不许一切的东西有不匀妥的地方，于是写家才会利用它的想象去适应这个定律与逻辑；空泛的讲几句贫话是不成功的。况且一个艺术家须有经验，而世界上奇物自多，正可拿我们自己的经验断定事实的可能性。泪可以不觉的落下，笑永远是自觉的。

最末后我们要说一句：只有自由国家的人民才会产生狄更斯与阿里斯托芬那样的人，因为笑是有时候能发生危险的。在自由的国家社会里，人民会笑，会欣赏幽默，才会笑别人也笑自己，才会用幽默的态度接受幽默。反之，在专制与暴

动的社会国家中，人人眼光如豆，是不会欣赏幽默的。

幽默的根源须由笑之原理找出来。矛盾与对照为招笑之源。关于此点，看柏格森的《笑之研究》。

说法与看法可以有幽默，并不一定有多么可笑的事。

抄自一九三〇—— 三四年在山东齐鲁大学执教时自编讲义手稿之一章

《关友声画集》序

友声是个可爱的人。他很有趣：乍一看，他是少年老成，胖胖的，和和气气的，非常的温厚。哪知道，他心中却有许多玩艺儿。他会唱，善弈，能写，精于绘画。有这几种本事的人，往往留着长头发，眼睛望着天，自居天才。友声可不这样，他一点不露；他就那么胖胖的，温善的，不说长道短，不露名士的气派，更不以狂浪的行为自损以自高。他背地里下功夫，一声不发，你非和他很熟识了，总不会知道他有才分。和他摆盘棋就晓得他的厉害了；虽然他不以为这有什么了不得。他最见长的是画山水。

谁都知道，中国画里以山水为最难，有真功夫还不够，得有真才力与识见。严格的说，既非画山，也非画水，而是绘出心灵对大自然的趣味与设想。不但物境的壮伟或闲逸是由心境而然，就是物境的形式之美也是随心所欲——把山水画在扇面上，并非世上真有那么座扇面山，而是把山树云水创设在扇面上，以表现一点什么意思与境界。画家时时创造着新天地。难处也就在这里，心中无物便什么也画不出。

友声善绘山水，他胸中自然是有真东西。他用工也很勤，看的也多，才力与经验自然是艺术成就上的一对法宝。就他的作品说，他的画正如他的人，笔墨深厚而灵动，很足以表

现他自己。深厚使人神凝，灵动令人气爽。与他交往，和看他的作品，都觉到这两样。他非常用功。可是画中没有吃力不自然的地方，他极厚道，可是有艺术的天才。这是人格的美与艺术的美之调和，也就是艺术的陶冶与人格的修养之所以相成；所以我说他可爱。

现在他把过去的作品汇印成集；设若认识作家有助于作品的欣赏，我这点介绍便多少有点意思。

于一九三四年

我的创作经验（讲演稿）

好吧，假如我要有别的可说，我一定不说这个题目。

我敬爱学问,可是学问老不自动的搬到我的脑子里来住；科学实验室，哼，没进去过。我只好说经验。不管好坏，经验是我自己的，我要不说，别人就不知道；这或者也许有点趣味。

创作的经验，这也得解释一下。创作出什么，与创作得怎样，自然是两回事。格外的自谦是用不着的，可是板着脸吹腾自己也怪难以为情。我希望只说“什么”，不说“怎样”。不过万一我说走了嘴，而谈到我的创作怎样的好，请你别忘了这个——“不信也罢！”

在我幼年时候，我自己并没发现，别人也没看出，我有点作文的本事。真的，为作不好文章而挨竹板子倒是不短遇到的事。可是我不能不说我比一般的小学生多念背几篇古文，因为在学堂——那时候确是叫作学堂——下课后，我还到私塾去读《古文观止》。《诗经》我也读过，一点也不瞎吹——那时候我就很穷（不知道为什么），可是私塾的先生并不要我的钱。

我的中学是师范学校。师范学校的功课虽与中学差不多，可是多少偏重教育与国文。我对几何代数和英文好象天生有

仇。别人演题或记单字的时节，我总是读古文。我也读诗，而且学着作诗，甚至于作赋。我记了不少的典故。可惜我那些诗都丢了，要是还存着的话，我一定把它们印出来！看谁不顺眼，或者谁看我不顺眼，就送谁一本，好把他气死。诗这种东西是可以使人飞起来，也可以把人气死的。除了诗文，我喜欢植物学。这并非是对这种科学有兴趣，而是因为对花草的爱好；到如今我还爱花。

我的脾气是与家境有关系的。因为穷，我很孤高，特别是在十七八岁的时候。一个孤高的人或者爱独自沉思，而每每引起悲观。自十七八到二十五岁，我是个悲观者。我不喜欢跟着大家走，大家所走的路似乎不永远高明，可是不许人说这个路不高明，我只好冷笑。赶到岁数大了一些，我觉得这冷笑也未必对，于是连自己也看不起了。这个，可以说是我的幽默态度的形成——我要笑，可并不把自己除外。

五四运动，我并没有在里面。那时候我已作事。那时候所出的书，我可都买来看。直到二十五岁我到南开中学去教书，才写过一篇小说，登在校刊上。这篇东西我没留着，不能告诉诸位它的内容与文笔怎样。它只有点历史的价值，我的第一篇东西——用白话写的。

二十七岁，我到英国去。设若我始终在国内，我不会成了个小说家——虽然是第一百二十等的小说家。到了英国，我就拚命的念小说，拿它作学习英文的课本。念了一些，我的手痒痒了。离开家乡自然时常想家，也自然想起过去几年的生活经验，为什么不写写呢？怎样写，一点也不知道，反正晚上有功夫，就写吧，想起什么就写什么，这便是《老张的

哲学》。文字呢，还没有脱开旧文艺的拘束。这样，在故事上没有完整的设计，在文字上没有新的建树，乱七八糟便是《老张的哲学》。抓住一件有趣的事便拚命的挤它，直到讨厌了为止，是处女作的通病，《老张的哲学》便是这样的一个病鬼。现在一想到就要脸红。可是它也有个好处，而且这个好处不容易再找到。它是个初出山的老虎，什么也不懂，什么也不怕。现在稍有些经验了，反倒怕起来。它没有使人读了再读的力量，可是能给暂时的警异与刺激。我不希望再写这种东西，或者想写也写不出了。长了几岁，精力到底差了一点。

《赵子曰》是第二部，结构上稍比《老张》强了些，可是文字的讨厌与叙述的夸张还是那样。这两部书的主旨是揭发事实，实在与《黑幕大观》相去不远。其中的理论也不过是些常识，时时发出臭味！

《二马》是在英国的末一年写的。因为已读过许多小说了，所以这本书的结构与描写都长进了一些。文字上也有了进步：不再借助于文言，而想完全用白话写。它的缺点是：第一，没有写完便收束了，因为在离开英国以前必须交卷；本来是要写到二十万字的。第二，立意太浅：写它的动机是在比较中英两国国民性的不同；这至多不过是种报告，能够有趣，可很难伟大。再说呢，书中的人差不多都是中等阶级的，也嫌狭窄一点。

《小坡的生日》，在文字上，是值得得意的：我已把白话拿定了，能以最简单的言语写一切东西了。这本小说在文字上给我回国以后的作品打定了基础，我不再怕白话了；我明

白了点白话的力量。这本书是在新加坡写成四分之三，在上海写完的。里面那些写实的地方，我以为，总应该删去，可是到如今也没功夫去删改。

《大明湖》是在济南写的，幸而在“一二八”被烧掉，因为内容非常的没有意思。文字有几段很好，可是光仗着文字之美是不行的。我没有留底稿，现在也不想再写它了。《猫城记》是《大明湖》的妹妹，也没多大劲。

《离婚》比较的好点，虽然幽默，可与《老张》大不相同了；我明白了怎样控制自己。

至于短篇，不过是最近两年来的试验。我知道我写不过别人，可是没法不写；大家都向我索稿，怎能一一报之以长篇呢，我又不是个打字机。这些东西——一大部分收在《赶集》里——连一篇好的也没有，勉强着写，写完了又没功夫修改，怎能好得了！希望发笔财，可以专去写东西，不教书，不必发愁衣食住，专心去写，写，写！“穷而后工”，有此一说，我不大相信。

《牛天赐传》是今年夏天赶出来的，既然是“赶办”，当然没好货；现在还在继续的刊露，我不便骂它太厉害了；何必跟自己死过不去呢。

八、九年的功夫，我只有这么点成绩。在质上，在量上，都没有什么可以自满的。从各方的批评中看，有的人说我好，有的人说我不好。我的好处——据我自己看——比坏处少，所以我很愿意看人家批评我；人家说我不好，我多少得点益处。有时候我明知自己犯了毛病，可是没功夫去修正——还是得独得五十万哪！

我写的不多，也不好，可是力气卖得不少。这几本书都是在课外写的。这就是说：教书，办事之外，我还得写作。于是，年假暑假向来不休息，已经有七年了！我不能把功课或事情放在一边而光顾自己的写作，这么办对不起人。可我也不能干脆不写。那么，只好有点工夫就写；这差不多是“玩命”。我自幼身体就不强壮，快四十了还没有胖过一回；我不能胖，一年到头不休息，怎能长肉呢？可是“瘦”似乎是个警告，一照镜子便想起：谨慎点！所以我老是早睡早起，不敢随便。每天至多写两千多字，不多写；多写便得多吃烟，我不愿使肺黑得和煤一样！几时我能有三个月不写一个字，那一定比当皇上还美！

写两千多字，不多写：这可只是大概的说，有时候三天连一个字也写不出 我不知道天下还有比这更难受的事没有。我看着纸，纸看着我，彼此不发生关系！有时候呢，很顺当，字来得很快。可是一天不能把想起来的都写下来，于是心里老想着这点事，虽然一天只准自己写两千多字，但是心并没闲着，吃饭时也想，喝茶时也想—— 累人！就是写完一篇的时候，心中痛快一下，可是这点痛快抵不过那些苦处。说到这里，我不想劝别人也写小说了！是的，我是卖了力气。这就应了卖艺人的话了：“玩艺是假的，力气是真的！”就此打住。

载一九三四年十二月十五日《刁斗》第一卷第四期

读巴金的《电》

巴金兄——无论如何，这个“兄”是不能减去的，他确是我的朋友；我希望我的意见不被这个“兄”给左右了——是个可爱的人。他坦直忠诚，脸上如是，心中也如是。我只会过他四五次，可是头一次见面就使我爱他。他的官话，要是叫我给打分数，大概过不去六十分。他匆匆忙忙的说，有时候我听不明白他的话，可是我老明白他话中夹着的笑；他的笑是那么亲热，大概无论谁也能觉到他那没能用话来表现清楚的一些热力，他的笑打入你的心里。

设若我没见过他，而只读了他的作品，我定会想到他是个漂亮的人。不，他的文字的魅力在他的身上是找不到的。他那敦厚的样子与他的文字风格好象中间隔着一层打不通的墙壁。可是，在事实上，他确是写了那些理想的漂亮故事。对了，我捉住他了，理想，他是个理想者。他那对近视眼仿佛向内看着他的心，外面的刺激都在他心内净炼过，而后他不惜用全力顺着他的理想来表现。他的人物——至少是在《电》里——简直全顺着他画好的白道上走，他差不多不用旁衬的笔法，以小动作揭显特性，他一直的写来，个个人都是透明的。他也少用个人的心理冲突来增高写实的色彩，他的人物即使有心理的冲突，也被理想给胜过，而不准不为理想

而牺牲。因此，这篇不甚长的东西——《电》——象水晶一般的明透，而显着太明透了。这里的青年男女太简单了，太可爱了，可是毛病都坏在这个“太”上。这篇作品没有阴影，没有深浅，除了说它是个理想，简直没法子形容它。他的笔不弱，透明到底；可是，我真希望他再让步一些，把雪里搀上点泥！他的一致使我不敢深信他的人物了，虽然我希望真有这么洁白的一群天使。

他说——在序言里——要表现性格。这个，他没作到。他把一个理想放在人物们心里，大家都被这个理想牵系着；已经没有了自己，怎能充分的展示个性呢？他不许他们任意的活动。他们都不怕死，都愿为理想而牺牲；他不是写个人的生活，而是讲大家怎样的一致。他写的是结果，自然用不着多管个性。恋爱，在这群可钦佩的男女心中，是可怕的；怕因恋爱而耽误了更重要的工作。真的，这使此书脱离开才子佳人的旧套；可是在理想上还是完成才子佳人们，不过这是另一种才子佳人罢了。

最重要的角色，佩珠，简直不是个女人，而是个天使；我真希望有这样的女子！可是哪儿去找呢？她有了一切，只剩一死。别的角色虽然比她差着些，可也都好得象理想中人物那么好。他们性格与事业的关系，使他们有了差别，可是此书的趣味不在写这些差别；假如他注意到此点，这本书必会长出两倍，而成了个活的小世界。他没这么办。一气呵成，他把角色们一齐送到理想的目的地去。他显着有点匆忙。

是呀，他并没敢忘了这群男女在工作上遇到困难，可是这些困难适足以完成他们个人的光荣与死。那些困难与阻力

完全没有说明，好象只为预备这么点东西，好反衬出他们是多么纯洁。读者对于黑暗方面只看到一个黑影，不能看到黑影里藏着多少东西，和什么东西。我们从这篇东西只得到高尚的希冀，而得不到实际的教训与指导。这个，据我看，是个缺点，可是也许作者明知这是个缺点。而没法不这样办；他不愿再增多书中的黑点。

在文字方面，作者的笔下非常的利飕，清锐可喜。这个风格更使这篇东西透明，象块水晶。他不大段的描写风景，也不大段的描写人物；处处显着匀调，因为他老用敛笔，点到就完，不拖泥带水。这个使巴金兄的充满浪漫气味的作品带着点古典主义的整洁完美。他把大事与小事全那样简洁的叙出，不被大事把他扯了下去：所以他这篇——连附着的那篇《雷》——没有恣肆的地方。他得到了完整，可是同时也失去了不少的感力。

假如上面的话都正确，我似乎更明白了巴金兄一些。他的忠厚的面貌与粗短的身体是那么结实沉重，而在里面有颗极玲珑的浪漫的心。在创造的时节，大概他忘了一切，在心中另开辟了一个热烈的，简单的，有一道电光的，世界。这世界不是实在经验与印象的写画，而是经验与印象的放大，在放大的时候极细心的“修版”，希望成为一个有艺术价值的作品。它的不自然，与它的美好，都因为这个。

载一九三五年四月《刁斗》第二卷第一期

一个近代最伟大的境界与人格的创造者

—— 我最爱的作家—— 康拉得

对约瑟·康拉得[1]（Joseph Conrad 一八五七—— 一九二四年）的个人历史，我知道的不多，也就不想多说什么。圣佩韦的方法—— 要明白一本作品须先明白那个著者—— 在这里是不便利用的；我根本不想批评这近代小说界中的怪杰。我只是要就我所知道的，不完全的，几乎是随便的，把他介绍一下罢了。

谁都知道，康拉得是个波兰人，原名 Feodor Josef Conrad Korzeniowski；当十六岁的时候才仅晓得六个英国字；在写过 Lord Jim[2]（一九〇〇）以后还不懂得 cad 这个字的意思（我记得仿佛是 Arnold Bennett[3] 这么说过）。可是他竟自给乔叟，莎士比亚，狄更斯们的国家增加许多不朽的著作。这岂止是件不容易的事呢！从他的文字里，我们也看得出，他

① 现译为约瑟夫·康拉德。

② Lord Jim 为康拉德所写的小说《吉姆爷》。

③ Arnold Bennet，阿诺德·班奈特（1867—1931），英国小说家、剧作家和新闻记者。

对于创作是多么严重热烈，字字要推敲，句句要思索；写了再改，改了还不满意；有时候甚至于绝望。他不拿写作当种游戏。“我所要成就的工作是，借着文字的力量，使你听到，使你觉到——首要的是使你看到。”是的，他的材料都在他的经验中，但是从他的作品的结构中可以窥见：他是把材料翻过来掉过去的布置排列，一切都在他的心中，而一切需要整理染制，使它们成为艺术的形式。他差不多是殉了艺术，就是这么累死的。文字上的困难使他不能不严重，不感觉艰难，可是严重到底胜过了艰难。虽然文法家与修辞家还能指出他的许多错误来，但是那些错误，即使是无可原谅的，也不足以掩遮住他的伟大。英国人若是只拿他在文法上与句子结构上的错误来取笑他，那只是英国人的藐小。他无须请求他们原谅，他应得的是感谢。

他是个海船上的船员船长，这也是大家都知道的。这个决定了他的作品内容。海与康拉得是分不开的。我们很可以想象到：这位海上的诗人，到处详细的观察，而后把所观察的集成多少组，象海上星星的列岛。从飘浮着一个枯枝，到那无限的大洋，他提取出他的世界，而给予一些浪漫的精气，使现实的一切都立起来，呼吸着海上的空气。Peyrol在The Rover[①]里，把从海上劫取的金钱偷偷缝在帆布的背心里；康拉得把海上的一切偷来，装在心里。也正象Peyrol，海陆上所能发生的奇事都不足以使他惊异；他不慌不忙的，细细品味所见到听到的奇闻怪事，而后极冷静的把它们逼真的描写

① The Rover为康拉德的小说《漂泊者》。

下来；他的写实手段有时候近于残酷。可是他不只是个冷酷的观察者，他有自己的道德标准与人生哲理，在写实的背景后有个生命的解释与对于海上一切的认识。他不仅描写，他也解释；要不然，有过航海经验的固不止他一个人呀。

关于他的个人历史，我只想提出上面这两点；这都给我们一些教训："美是艰苦的"，与"诗是情感的自然流露"，常常在文学的主张上碰了头，而不愿退让。前者作到极端便把文学变成文学的推敲，而忽略了更大的企图；后者作到极端便信笔一挥即成文章，即使显出点聪明，也是华而不实的。在我们的文学遗产里，八股匠与所谓的才子便是这二者的好例证。在白话文学兴起以后，正有点象西欧的浪漫运动，一方面打破了文艺的义法与拘束，自然便在另一方面提倡灵感与情感的自然流露。这个，使浪漫运动产生了伟大的作品，也产生了随生转灭，毫无价值的作品。我们的白话文学运动显然的也吃着这个亏，大家觉得创作容易，因而就不慎重，假如不是不想努力。白话的运用在我们手里，不象文言那样准确，处处有轨可循；它还是个待炼制的东西。虽然我们用白话没有象一个波兰人用英文那么多的困难，可是我们应当，应当知道怎样的小心与努力。这个，就是我爱康拉得的一个原因；他使我明白了什么叫严重。每逢我读他的作品，我总好象看见了他，一个受着苦刑的诗人，和艺术拚命！至于材料方面，我在佩服他的时候感到自己的空虚；想象只是一股火力，经验——象金子——须是先搜集来的。无疑的，康拉得是个最有本事的说故事者。可是他似乎不敢离开海与海的势力圈。他也曾写过不完全以海为背景的故事，他的艺术在此

等故事中也许更精到。可是他的名誉到底不建筑在这样的故事上。一遇到海和在南洋的冒险，他便没有敌手。我不敢说康拉得是个大思想家；他绝不是那种寓言家，先有了要宣传的哲理，而后去找与这哲理平行的故事。他是由故事，由他的记忆中的经验，找到一个结论。这结论也许是错误的，可是他的故事永远活跃的立在我们面前。于此，我们知道怎样培养我们自己的想象，怎样先去丰富我们自己的经验，而后以我们的作品来丰富别人的经验，精神的和物质的。

关于他的作品，我没都读过；就是所知道的八九本也都记不甚清了，因为那都是在七八年前读的。对于别人的著作，我也是随读随忘；但忘记的程度是不同的，我记得康拉得的人物与境地比别的作家的都多一些，都比较的清楚一些。他不但使我闭上眼就看见那在风暴里的船，与南洋各色各样的人，而且因着他的影响我才想到南洋去。他的笔上魔术使我渴想闻到那咸的海，与从海岛上浮来的花香；使我渴想亲眼看到他所写的一切。别人的小说没能使我这样。我并不想去冒险，海也不是我的爱人——我更爱山——我的梦想是一种传染，由康拉得得来的。我真的到了南洋，可是，啊！我写出了什么呢?!失望使我加倍的佩服了那《台风》与《海的镜》的作家。我看到了他所写的一部分，证明了些他的正确与逼真，可是他不准我摹仿；他是海王！

可是康拉得在把我送到南洋以前，我已经想从这位诗人偷学一些招数。在我写《二马》以前，我读了他几篇小说。他的结构方法迷惑住了我。我也想试用他的方法。这在《二马》里留下一点——只是那么一点——痕迹。我把故事的尾

巴摆在第一页，而后倒退着叙说。我只学了这么一点；在倒退着叙述的部分里，我没敢再试用那忽前忽后的办法。到现在，我看出他的方法并不是顶聪明的，也不再想学他。可是在《二马》里所试学的那一点，并非没有益处。康拉得使我明白了怎样先看到最后的一页，而后再动笔写最前的一页。在他自己的作品里，我们看到：每一个小小的细节都似乎是在事前准备好，所以他的叙述法虽然显着破碎，可是他不至陷在自己所设的迷阵里。我虽然不愿说这是个有效的方法，可是也不能不承认这种预备的工夫足以使作者对故事的全体能准确的把握住，不至于把力量全用在开首，而后半落了空。自然，我没能完全把这个方法放在纸上，可是我总不肯忘记它，因而也就老忘不了康拉得。

郑西谛说我的短篇每每有传奇的气味 无论题材如何，总设法把它写成个“故事”。这个话——无论他是警告我，还是夸奖我——我以为是正确的。在这一点上，还是因为我老忘不了康拉得——最会说故事的人。说真的，我不信自己在文艺创作上有个伟大的将来；至好也不过能成个下得去的故事制造者。就是连这点希冀也还只是个希冀。不过，假设这能成为事实呢，我将永忘不了康拉得的恩惠。

刚才提到康拉得的方法，那么就再接着说一点吧。

现在我已不再被康拉得的方法迷惑着。他的方法有一时的诱惑力，正如它使人有时候觉得迷乱。它的方法不过能帮助他给他的作品一些特别的味道，或者在描写心理时能增加一些恍忽迷离的现象，此外并没有多少好处，而且有时候是费力不讨好的。康拉得的伟大不寄在他那点方法上。

他在结构上惯使两个方法：第一个是按着古代说故事的老法子，故事是由口中说出的。但是在用这个方法的时候，他使一个Marlow①，或一个Davidson② 述说，可也把他自己放在里面。据我看，他满可以去掉一个，而专由一人负述说的责任；因为两个人或两个人以上述说一个故事，述说者还得互相形容，并与故事无关，而破坏了故事的完整。况且象在Victory③ 里面，述说者Davidson有时不见了，而“我”——作者——也没一步不离的跟随着故事中的人物，于是只好改为直接的描写了。其实，这个故事颇可以通体用直接的描写法，“我”与Davidson都没有多少用处。因为用这个方法，他常常去绕弯，这是不合算的。第二个方法是他将故事的进行程序割裂，而忽前忽后的叙说。他往往先提出一个人或一件事，而后退回去解析他或它为何是这样的远因；然后再回来继续着第一次提出的人与事叙说，然后又绕回去。因此，他的故事可以由尾而头，或由中间而首尾的叙述。这个办法加重了故事的曲折，在相当的程度上也能给一些神秘的色彩。可是这样写成的故事也未必一定比由头至尾直着叙述的更有力量。象Youth④ 和Typhoon⑤ 那样的直述也还是极有力量的。

在描写上，我常常怀疑康拉得是否从电影中得到许多新

① Marlow，马罗，为康拉德一些小说如《吉姆爷》、《青春》、《黑暗的心灵》、《机遇》中的故事叙述人。
② Davidson，达维德逊，为康拉德小说《胜利》一书中的故事叙述人。
③ Victory，康拉德的小说《胜利》。
④ Youth，康拉德的小说《青春》。
⑤ Typhoon，康拉德的小说《台风》。

的方法。不管是否如此吧，他这种描写方法是可喜的。他的景物变动得很快，如电影那样的变换。在风暴中的船手用尽力量想从风浪中保住性命时；忽然康拉得的笔画出他们的家来，他们的妻室子女，他们在陆地上的情形。这样，一方面缓和了故事的紧张，使读者缓一口气；另一方面，他毫不费力的，轻松的，引出读者的泪——这群流氓似的海狗也是人哪！他们不是只在水上漂流的一群没人关心的灵魂啊。他用这个方法，把海与陆联上，把一个人的老年与青春联上，世界与生命都成了整的。时间与空间的距离在他的笔下任意的被戏耍着。

这便更象电影了："掌舵的把桨插入水中，以硬臂用力的摇，身子前俯。水高声的碎叫；忽然那长直岸好象转了轴，树木转了个圆圈，落日的斜光象火闪照到木船的一边，把摇船的人们的细长而破散的影儿投在河上各色光浪上。那个白人转过来，向前看。船已改了方向，和河身成了直角，船头上雕刻的龙首现在正对着岸上短丛的一个缺口。"（The Lagoon[①]）其实呢，河岸并没有动，树木也没有动，是人把船换了方向，而觉得河身与树木都转了。这个感觉只有船上的人能感到，可是就这么写出来，使读者也身入其境的去感觉；读者由旁观者变为故事中的人物了。

无论对人物对风景，康拉得的描写能力是惊人的。他的人物，正象南洋的码头，是民族的展览会。他有东方与西方的各样人物，而且不仅仅描写了他们的面貌与服装，也把他

① The Lagoon，康拉德的短篇小说《环礁湖》。

们的志愿，习惯，道德……都写出来。自然，他的欧洲人被船与南洋给限制住，他的东方人也因与白人对照而没完全得到公平的待遇。可是在他的经验范围里，他是无敌的；而且无论如何也比Kipling[①] 少着一点成见。

对于景物，他的严重的态度使他不仅描写，而时时加以解释。这个解释使他把人与环境打成了一片，而显出些神秘气味。就我所知道的，他的白人大概可以分为两类：成功的与失败的。所谓成功，并不是财富或事业上的，而是由责任心上所起的勇敢与沉毅。他们都不是出奇的人才，没有超人的智慧，他们可是至死不放松他们的责任。他们敢和台风怒海抵抗，敢始终不离开要沉落的船，海员的道德使他们成为英雄，而大自然的残酷行为也就对他们无可如何了。他们都认识那“好而壮的海，苦咸的海。能向你耳语，能向你吼叫，能把你打得不能呼吸”。可是他们不怕。Beard船长，Mao Whirr船长，Allistoun船长，都是这样的人。有这样的人，才能与海相平衡。他的景物都有灵魂，因为它们是与英雄们为友或为敌的。Beard船长到船已烧起，不能不离开的时候才恋恋不舍的下了船，所以船的烧起来是这样的：

“在天地黑暗之间，她（船）在被血红火舌的游戏射成的一圈紫海上猛烈的烧着；在闪耀而不祥的一圈水上。一高而清亮的火苗，一极大而孤寂的火苗，从海上升起，黑烟在尖顶上继续的向天上灌注。她狂烈的烧着；悲哀而壮观象夜间

① Kipling，吉卜林（Joseph Rudyard Kipling，1865—1936），英国作家。作品大多描述英国殖民者在印度的生活，有种族主义偏见。

烧起的葬火，四面是水，星星在上面看着。一个庄严的死来到，象给这只老船的奔忙的末日一个恩宠，一个礼物，一个报酬。把她的疲倦了的灵魂交托给星与海去看管，其动心正如看一光荣的凯旋。桅杆倒下来正在天亮之前，一刻中火星乱飞，好似给忍耐而静观的夜充满了飞火，那在海上静卧的大夜。在晨光中她仅剩了焦的空壳，带着一堆有亮的煤，还冒着烟浮动。”

类似这样的文字还能找到许多，不过有此一段已足略微窥见他怎样把浪漫的气息吹入写实里面去。他不能不这样，这被焚的老船并非独自在那里烧着，她的船员们都在远处看着呢。康拉得的景物多是带着感情的。

在那些失败者的四围，景物的力量更为显明：“在康拉得，哈代，和多数以景物为主体的写家，‘自然’是画中的恶人。”是的，他手中那些白人，经商的，投机的，冒险的，差不多一经失败，便无法逃出——简直可以这么说吧——“自然”给予的病态。山川的精灵似乎捉着了他们，把他们象草似的腐在那里。Victory 里的主角 Heyst 是“群岛的漂流者，嗜爱静寂，好几年了他满意的得到。那些岛们是很安静。它们星列着，穿着木叶的深色衣裳，在银与翠蓝的大静默里；那里，海不发一声，与天相接，成个有魔力的静寂之圈。一种含笑的睡意包覆着它们；人们就是出声也是温软而低敛的，好象怕破坏了什么护身的神咒。”Heyst 永远没有逃出这个静寂的魔咒，结果是落了个必不可免的“空虚”(nothing)。

Nothing，常常成为康拉得的故事的结局。不管人有多么大的志愿与生力，不管行为好坏，一旦走入这个魔咒的势力

圈中，便很难逃出。在这种故事中，康拉得是由个航员而变为哲学家。那些成功的人物多半是他自己的写照，爱海，爱冒险，知道困难在前而不退缩。意志与纪律有时也可以胜天。反之，对这些失败的人物，他好象是看到或听到他们的历史，而点首微笑的叹息："你们胜过不了所在的地方。"他并没有什么伟大的思想，也没想去教训人；他写的是一种情调，这情调的主音是虚幻。他的人物不尽是被环境锁住而不得不堕落的，他们有的很纯洁很高尚；可是即使这样，他们的胜利还是海阔天空的胜利，nothing。

由这两种人——成功的与失败的——的描写中，我们看到康拉得的两方面：一方面是白人的冒险精神与责任心，一方面是东方与西方相遇的由志愿而转入梦幻。在这两方面，"自然"都占据了重要的地位，他的景物也是人。他的伟大不在乎他认识这种人与景物的关系，而是在对这种关系中诗意的感得，与有力的表现。真的，假如他的感觉不是那么精微，假如他的表现不是那么有力，恐怕他的虚幻的神秘的世界只是些浮浅的伤感而已。他的严重不许他浮浅。象 The Nigger of the"Narcissus"[①]那样的材料，假若放在 W.W.Jacobs[②]手里，那将成为何等可笑的事呢。可是康拉得保持着他的严重，他会使那个假装病的黑水手由恐怖而真的死去。

可是这个严重态度也有它的弊病：因为太热心给予艺术的刺激，他不惜用尽方法去创作出境界与效力，于是有时候

① The Nigger of the"Narcissus"，康拉德的小说《白水仙号上的黑家伙》。

② W.W.Jacobs，威廉·W·雅可勃斯（1863—1943），英国短篇小说家。

他利用那些人为的不自然的手段。我记得，他常常在人物争斗极紧张的时节利用电闪，象电影中的助成恐怖。自然，除去这小小的毛病，他无疑的是近代最伟大的境界与人格的创造者。

载一九三五年十一月十日上海《文学时代》月刊创刊号

《芭蕉集》序

这篇恐怕是最不象序的序了。序的正当作用是扼要的精到的介绍一书、一作家的思想与特点，使读者在读前有个清楚的认识，或在读后有个意见的参证。这样的序不易作，一作不好便有骗人或引人走错了路的危险。我现在不想这么作，因为著者徐君[①] 还很年轻，他的文字、思想、感情、经验都正在发展前进，不能轻易下断语。他若从此不再进步，那倒好办了，可是那不是我所敢希望的。

序的另种作用是在捧场。这个，在此地用不着。徐君的这些篇文字大都是已发表过的，而且给他带回不少的赞美，用不着我来锦上添花。

只剩下鼓励了，这也似乎最合适。徐君的文字已有了很好的根底，无论写什么都能清楚有力；他知道怎样避免无聊的修辞，而简明的说他所要说的话。有这个基础，再加以经验与努力，他是有希望的；事实上呢，他也确是个很缄默而用功的学生，所以我似乎已看见一个青年写家就马上要来供献他更好的顶好的东西给我们了。

他自己说，他要写小说了。写吧！什么都要写！只有写

① 徐君，即散文集《邑蕉集》的作者徐中玉。

出来才能明白什么叫创作。青年人不会害怕，也不要害怕；勇气产生力量，经验自然带来技巧。莫失去青春，努力要在今日！

老舍　一九三五·冬·青岛

载一九三五年十二月二十二日《益世报》

A B 与 C

粗粗的，我可以把十年来写小说的经验划成三个阶段。

(A）女子若是不先学了养小孩而后出嫁，大概写家们也很少先熟读了什么什么法程与入门而后创作。写作的动机，在我们的经验里，与其说是由于照猫画虎的把材料填入一定的格式之内，还不如说是由于材料逼着脑子把它落在白纸上。不写，心里痒痒。于是就写起活来。自然是乱七八糟。这时候，材料是一切，凡是可以拉进来的全用上，越多越热闹。譬若：描写一面龙旗，便不管它在整段之中有何作用。而抱定它死啃，把龙鳞一个个的描画，直到筋疲力尽，还找补着细说一番龙尾巴。这一段谈龙的自身也许是很好的文字，怎奈它与全体无关；可是，在那时候，自己专为这一段得意；写完龙鳞，赶紧去抓凤眼，又是与谁也不相干的一大段。龙鳞凤眼都写得很好，可是连自己也忘了到底说的是什么了。想了一会儿，噢，原来正题是讲张王李的三角恋爱呀。龙凤与此全无关系。但是已经写好，怎能再改，况且那龙与凤都很够样儿呀。于是然而一大转，硬把龙凤放下，而拾起三角恋爱。就是这么东补西拼。我写成了一两本小说。

(B）工夫不骗人，一两本小说写成，自然长了经验：知

道了怎样管着自己了。无论怎样好的材料，不能随便拉它上来。我懂了什么叫中心思想。即使难于割舍，也得咬牙，不三不四的材料全得放在一旁。这可就难多了！清一色的材料还真不大容易往一块凑呢。这才知道写作的难处，再也不说下笔万言，倚马可待了。在（A）阶段里，什么东西都是好的，口上总念道着：这个事有趣，等我把它写进去。现在，什么东西都要画上个“？”了，口中念道着：这是写小说呀，不是编一张花花绿绿的新闻纸！这时候，才稍能欣赏那平稳停匀的作品，不以乌烟瘴气为贵了。

（C）闹中心思想又过去了，现在最感困难的是怎能处处切实。有了中心思想，也有了由此而来的穿插，好了，就该动笔写吧。哼，一动笔就碰钉子，就苦恼，就要骂街，甚至于想去跳井！是呀，该用的材料都预备好了，可就是写不出。譬如说吧，题目是三角恋爱，我把三角之所以成为三角，三角人，三角地，三角吻，三角起打，和舞场，电影院，一切的一切，都预备好了。及至一提笔，想说春天的晚上；坏了，我没预备好春天的暮色是什么样。我只要简单的两三句话，而极生动的写出这个景色，使人一看便动心，就自己也要闹恋爱去，好吧，这两三句话够想一天的，而且未必想得起来。缺乏经验呀，观察的不够呀！这个三角恋爱的故事不知道需要多少多少经验，才能句句不空；上自天文，下至跳舞，都须晓得，而且真正内行，每句是个小图画，每句都说到了家，不但到了家。而且还又碰回来，当当儿的响。单有了中心思想单有了好的结构，才算不了一回事呢！

到了（C）这块儿，我很想把以前的作品全烧掉，从此搁

笔改行，假如有人能白给我五十万块钱的话。

载一九三七年二月《文学》第八卷第二号

“幽默”的危险

这里所说的危险，不是“幽默”足以祸国殃民的那一套。最容易利用的幽默技巧是摆弄文字，“岂有此埋”代替了“岂有此理”，“莫名其妙”会变成了“莫名其土地堂”；还有什么故意把字用在错地方，或有趣的写个白字，或将成语颠倒过来用，或把诗句改换上一两个字，或巧弄双关语……都是想在文字里找出缝子，使人开开心，露露自家的聪明。这种手段并不怎么大逆不道，不过它显然的是专在字面上用工夫，所以往往有些油腔滑调；而油腔滑调正是一般人所谓的“幽默”，也就是正人君子所以为理当诛伐的。这个，可也不是这里所要说的。

假若“幽默”也会有等级的话，摆弄文字是初级的，浮浅的；它的确抓到了引人发笑的方法，可是工夫都放在调动文字上，并没有更深的意义，油腔滑调乃必不可免。这种方法若使得巧妙一些，便可以把很不好开口说的事说得文雅一些，“雀入大水化为蛤”一变成“雀入大蛤化为水”仿佛就在一群老翰林面前也大可以讲讲的。虽然这种办法不永远与狎亵相通，可是要把狎亵弄成雅俗共赏，这的确是个好方法。这就该说到狎亵了：我们花钱去听相声，去听小曲；我们当正经话已说完而不便都正襟危坐的时候，不知怎么便说起不大好意思的笑话来了。相声，小曲，和不大好意思的笑话，都

是整批的贩卖狎亵，而大家也觉得“幽默”了一下。在幽默的文艺里，如Aristophanes[①]，如Rabelais[②]，如Boccaccio[③]，都大大方方的写出后人得用××印出来的事儿。据批评家看呢，有的以为这种粗莽爽利的写法适足以表示出写家的大方不拘，无论怎样也比那扭扭捏捏的暗示强，暗透消息是最不健康的。（或者《西厢记》与《红楼梦》比《金瓶梅》更能害人吧？）有的可就说，这种粗糙的东西，也该划入低级幽默，实无足取。这个，且当个悬案放在这里，它有无危险，是高是低，随它去吧；这又不是这里所要说的。

来到正文。我所要说的，是我自己体验出的一点道理：

幽默的人，据说，会郑重的去思索，而不会郑重的写出来；他老要嘻嘻哈哈。假若这是真的，幽默写家便只能写实，而不能浪漫。不能浪漫，在这高谈意识正确，与希望革命一下子就成功的时期，便颇糟心。那意识正确的战士，因为希望革命一下子成功，会把英雄真写成个英雄，从里到外都白热化，一点也不含糊，象块精金。一个幽默的人，反之，从整部人类史中，从全世界上，找不出这么块精金来；他若看见一位战士为督战而踢了同志两脚，似乎便有点可笑；一笑可就泄了气。幽默真是要不得的！

浪漫的人会悲观，也会乐观；幽默的人只会悲观，因为他最后的领悟是人生的矛盾——想用七尺之躯，战胜一切，结

① Aristophanes，阿里斯托芬，古希腊早期喜剧代表作家。
② Rabelais，拉伯雷，文艺复兴时期法国作家，代表作为《巨人传》。
③ Boccaccio，薄伽丘，意大利文艺复兴时期作家，代表作为《十日谈》。

果却只躺在不很体面的木匣里，象颗大谷粒似的埋在地下。他真爱人爱物，可是人生这笔大账，他算得也特别清楚。笑吧，明天你死。于是，他有点象小孩似的，明知顽皮就得挨打，可是还不能不顽皮。因此，他有时候可爱，有时候讨人嫌；在革命期间，他总是讨人嫌的，以至被正人君子与战士视如眼中钉，非砍了头不解气。多么危险。

顽皮，他可是不会扯谎。他怎么笑别人也怎么笑自己。Rabelais，当惹起教会的厌恶而想架火烧死他的时候，说：不用再添火了，我已经够热的了。他爱生命，不肯以身殉道，也就这么不折不扣的说出来。周作人（知堂）先生的博学，谁不知道呢，可是在《秉烛谈序言》中，他说："今日翻看唱经堂杜诗解——说也惭傀，我不曾读过全唐诗，唐人专集在书架上是有数十部，却都没有好好的看过，所有一点知识只出于选本，而且又不是什么好本子，实在无非是《唐诗三百首》之类，唱经之不登大雅之堂，更不用说了，但这正是事实……"在周先生的文章里，象这样的坦白陈述，还有许许多多。一个有幽默之感的人总扭不过去"这是事实"，他不会鼓着腮充胖子。大概是那位鬼气森森的爱兰·坡吧，专爱引证些拉丁或法文的句子，其实他并没读过原书，而是看到别人引证，他便偷偷的拉过来，充充胖子。这并不是说，浪漫者都不诚实，不过他把自己一滴眼泪都视如珍宝，那么，假充胖子也许是不可免的，他唯恐泄了气。幽默的人呢，不，不这样，他不怕泄气，只求心中好过。这么一来，他可就被人视为小丑，永远欠着点严重，不懂得什么叫作激起革命情绪。危险。

他悲观，他顽皮，他诚实；哼，他还容让人呢，这就更糟。按说，一个文人应当老眼看六路，耳听八方，有个风声草动，立刻拔出笔来，才象那么一回子事。战斗的时候，还应当撒手就是一毒气弹，不容来将通名，就给打闷了气。人家只说了他写错一个字，他马上发现那个人的祖宗写过一万个错字，骂了祖宗，子孙只好去重修家谱，还不出话来。幽默的人呀，糟心，即使他没写错那个字，也不去辩驳；"谁没有个错儿呢？"他说。这一说可就洩了大家的劲，而文坛冷冷清清矣。他不但这样容让人，就是在作品之中也是不肯赶尽杀绝。他看清了革命是怎回事，但对于某战士的鼻孔朝天，总免不了发笑。他也看资本家该打倒，可是资本家的胡子若是好看，到底还是好看。这么一来，他便动了布尔乔亚的妇人之仁，而笔下未免留些情分。于是，他自己也就该被打倒，多么危险呢。

这就是我所看出来的一点点意思，对与不对都没关系。

载一九三七年五月十六日《宇宙风》第四十一期

大时代与写家

每逢社会上起了严重的变动，每逢国家遇到了灾患与危险，文艺就必然想充分的尽到她对人生实际上的责任，以证实她是时代的产儿，从而精诚的报答她的父母。在这种时候，她必呼喊出“大时代到了”，然后她比谁也着急的要先抓住这个大时代，证实她自己是如何热烈与伟大——大时代须有伟大文艺作品。

就是在过去的几年中，大时代与伟大文艺的呼喊已经是不止一次了。虽然伟大文艺仍差不多是白卷，但文艺想配合着时代去扩大充实自己的这点勇气与热诚是值得称赞与同情的。

拿今天的抗战比起以前的危患，无疑的以前的大时代的呼声是微弱的多了；无疑的，伟大文艺之应运而生的心理也比以前更加迫切而真诚了。

可是，伟大文艺是否这次不再交白卷呢？

我不敢回答这个问题。是，否，我都不敢说。

我所要作的只是凭着一些过去的事实，来供献一点意见；即使这点意见不无可取之处，她仍然不过是许多意见中的一个，并不敢自信这就是到伟大之路的唯一秘诀。

在文学史中，我们看到很多特出的写家怎样的在文艺工

作之外去活动，莎士比亚写剧本，也拴班子与演戏；但丁是位政客，密尔顿是秘书，摆仑为争希腊独立而死。往近里看，自五四后我们所产生的几部较有价值的著作，也几乎都是作家们参加革命或其他实际工作的追忆与报告。于此，我们知道文艺与活动是怎样的密切相关。于此，我们知道等待着伟大文艺的来临是怎样的一种可怜的空想。活动不妨碍想象，而反是想象的培养与滋生。

再往真确里一点说，伟大文艺中必有一颗伟大的心，必有一个伟大的人格。这伟大的心田与人格来自写家对他的社会的伟大的同情与深刻的了解。除了写家实际的去牺牲，他不会懂得什么叫作同情；他个人所受的苦难越大，他的同情心也越大。除了写家实际的参加时代所需的工作，他不会了解他的时代；他入世越深，他对人事的了解也越深。一个广大的同情心与高伟的人格不是在安闲自在中所能得到的，那么，伟大文艺也不是一些夸大的词句所能支持得住的。思想通过热情才成为情操，而热情之来是来自我们对爱人爱国爱真理的努力与奋斗，来自我们对一种高尚理想的坚信与活动。在活动奋斗之中把我们的经验加多，把我们的人格提高，把我们的同情扩大。有了这种理想，信心，与经验，再加以文学的修养，自然便下笔不凡了。反之，我们只关在屋里，抱着胸中的那一钉点热气，也许遇到一股凉风便颤抖起来了。

专用文字去讨好的方法已经太旧了，要不然八股文也不会死灭。文学既是活东西，她就必须蜕出旧壳，象蜻蜓似的飞动在新鲜空气之中。因此，写家的企图必是想打破旧的方法与拘束，而杰作永远是打破纪录之作。哪里去找此种打破

纪录的法宝？体验。把自己放在大时代的炉火中，把自己放在地狱里，才能体验出大时代的真滋味，才能写出是血是泪的文字。这种文字必不会犯脆弱，空洞，与抄袭等毛病。崇高的理想使写家立在大时代的前端，热烈的挣扎使他能具体的捉摸住当代普遍的情感；这样，他的思想与感情便足以代表当时的企冀与生活,所以她的著作才能作此时代的纪念碑。正如但丁的《神曲》，不管是上天堂入地狱，其中老有作者的影子与人格。

是的，大时代到了；这是伟大文艺的诞辰，但写家的伟大人格必须与她同时降生。行动，行动，只有行动能锻炼我们的人格；有了人格作根，我们的笔才会生花。

我看见一位伤兵，腿根被枪弹穿透。穿着一身被血，汗，泥，浸透糊硬的单衣，闭目在地上斜卧，他的创伤已不许他坐起来。秋风很凉，地上并没有一根干草，他就在那里闭目斜卧，全身颤抖着。但是，他口中没有一句怨言，只时时睁开眼睛看看轮到他去受疗治没有。他痛，他冷，他饥渴，他忍耐，他等着！

好容易轮到他了，他被一位弟兄背起，走进了临时医疗所。创口洗净，上了药，扎捆好，他自己慢慢的走出来。找了块石头，他骑马式的坐下。一位弟兄给了他一支烟卷。点着了烟，还是颤抖着，他微笑了一下：“谢谢！”也许是谢谢那支烟卷，也许是谢谢那些护士与医生，也还许是谢谢他已能在块石头上骑坐一会儿了！他已上了十字架，还要感谢那小小的一点他所该得的照料！

什么样的笔能形容出这种单纯，高尚，坚忍，英勇，温

和，与乐观呢？什么话也没有，只是“谢谢”！神圣的战争，啊，这位战士是这神圣战争的灵魂与象征。他也许一字不识，单纯得象个婴孩；但是他作到了一切。他是服从着神圣战争的神旨，去受饥寒痛苦；一口香烟喷在面前，他仿佛是面对面的与神灵默语：他牺牲了一切，他感谢一切！在行动中，他的单纯的赤子之心光显了神圣的呼召，证实了我们忍无可忍而挺身一战的牺牲与自信，在牺牲中看见了光明，在单纯中显示了奇迹。

我们怎能了解这样单纯圣洁的战士呢？啊，只有我们也去作些与此类似的事情。我们有千言万语，来自书本，来自理论；真正的战士却作到了一切而一言不发。我们应当道出他所不肯与不会说出来的热情与真纯，这难道还不是可歌可泣的事么？哼！这，岂止是可歌可泣呢？但是我们必须先把我们的理想与信仰施诸实际的行动，我们的心才能跳得与他一样的快，我们的笔才能与他的默然和微笑一样微妙与崇高。经验不仅是想象的泉源，她也是坚定我们的信仰与加高我们的热情的火力。全面抗战须全体国民总动员；袖手旁观的是等死，还说什么伟大的文艺？作一分事，便有一分话可说；现在该作的事太多了。写家们！你怎能说出十分的话，而半分事也不去作呢？当你的爱人死去的时候，你晓得什么是悲痛；当你伺候一位伤兵的时候，你明白了什么是英雄。在凄风苦雨之中，你去由战场抬回一位殉国志士的尸身，你便连风之所以“凄”，雨之所以“苦”，也全领略到了。在全民族的苦战挣扎中，事事是前此未有的，事事给予新的印象与刺激；前此一切文章的旧套与陈腔全用不上了，要创作便须在面前的

血泪生活中讨取生活；先有了新的生活，而后有创作的新内容与新形式。浮浅的观察是消极的，万物静观皆自得，本是无所动于心，怎能写出动心的文字呢？工作产生热情；我相信，不久那些英勇的战士之中必有会写出一些高伟热烈的文章来的。谁写出好文章也值得钦佩，但是写家—— 以文艺为神圣事工的写家—— 岂不觉得害羞？忌妒是没有用的，谁作了事谁便有真的感情与真的言语；写不出什么来的只好自怨自惭为何不及时的作些救国的事情。救国是我们的天职，文艺是我们的本领，这二者必须并在一处，以救国的工作产生救国的文章。朋友们，去作点什么！爱国不敢后人，咱们才有话说。否则大时代的伟大文艺却只有那位伤兵的“谢谢”；我们将永远不能了解这两个字的意义，而我们所写的将永远不着边际。

抗战文艺产自抗战写家，而抗战的事工正自繁多，我们满可以自由来选择与投效。

载一九三七年十二月一日《宇宙风》第五十三期

《泰山石刻》[1] 序

每逢看见国画的山水，不由的我就要问：为什么那小桥上，流水旁，秋柳下，与茅屋中，总是那一二宽衣博带，悠悠自得的老头儿呢？难道山间水畔，除了那爱看云石的老翁，就没有别的居民？除了寻诗踏雪的风趣，就没有别种生活吗？

从历史中的事实，与艺术家的心理，我得到一些答案：原来世上的名山大川都是给三种人预备着的。头一种是帝王，自居龙种非凡，所以不但把人民踩在脚底下，也得把山川放在口袋里；正是上应天意，下压群伦，好不威严伟大。因此，他过山封山，遇水修庙；山川既领旨谢恩，自然是富有四海，春满乾坤了。第二种是权臣富豪，不管有无息隐林泉之意，反正得占据一片山，或是一湖水，修些亭园，既富且雅；偶尔到山中走走，前呼后拥，威风也是镇住了山灵水神。第三种是文人墨客，或会画几笔画，或会作些诗文，也都须去看看名山大川。他们用绘画或诗文谀赞山川之美，一面是要表示自家已探得大自然的秘密，亦是天才，颇了不起；另一方面是要鼓吹太平，山河无恙；贵族与富豪既喜囊括江山，文人们怎可不知此中消息？桥头溪畔那一二老翁正是诗人画家自

① 《泰山石刻》影拓本，赵望云画，冯玉祥撰写诗文。

己的写照，夫子自道也。

于是山川成为私有，艺术也就成了一种玩艺儿。山间并非没有苦人，溪上正多饿汉，不过是有杀风景，只好闭目无睹；甚至视而不见，免得太欠调谐，难以为情。艺术总得潇洒出尘，或堂皇富丽；民间疾苦，本是天意如斯，死了不过活该而已。

直至今天，这现象依然存在，虽然革命历有所年，而艺术颇想普罗。宫殿之美，亭园之胜，所以粉饰太平；春光秋色，纳纳诗文，所以广播风雅；开山导水，修庙建碑，所以提高文化。富贵者有命，风雅者多趣，以言平民，则肚子饿了顶好紧紧腰带，别无办法。及至日寇逞蛮，烧山毁市，犬马古玩与古书名画，颇有车船可运；把孩子掷在路上与河中者，则仍是平民。虽在困难期间，仍有闲情逸致，大人先生，由来久矣。

前几年，冯先生[①]住在泰山。泰山不是上自皇帝重臣，下至文人骚士，所必游览的五嶽之一么？按说，冯先生就该夏观日出，冬眺松雪，每有灵感，发立诗词，岂不地灵人杰，相得益彰？可是他偏爱留神山上山下的民间生活：见了缠足的妇女，他觉得可怜；看到老人推磨，他想到近世的机械发明，与我们的事事落伍……人人引起他的同情，事事激起他的愤慨。于是他就创立了十五处小学，给乡民子弟以受教育的机会。更造起陈列馆来，广收科学仪器，植物标本，艺术作品，与卫生图表等等，教老百姓们开开眼，长点知识。每一得暇，

① 冯先生即冯玉祥。

他便去访问居民；每得机会，便帮助他们作些有益于大家的事。慢慢的，那里成了个教育中心；虽王公大人还是到那里游玩散闷，可是冯先生心中欲另有一座泰山——泰山是老百姓的，老百姓缺衣缺食，穷困无知，便是泰山之耻；古迹怎样多，风景怎样美，都在其次；百姓不富不强，连国家也难保住，何况泰山！

陈列馆中最近的添置是四十八块刻石，刻的是泰山民间的生活情形。冯先生虽已与泰山居民打成一家，可是他怕一离开那里，大家就松懒下来，忘去他的指示，而旧病复发；若是刻在石上，安在馆中，图是真情，诗是实话，常来看看，总是以提醒大家，应当一致努力。再说远处人民来朝山拜顶的，生活情况本与此差不多，看看这些也能得点教训。还有，那登泰山而小天下，自以为了不得的人们，见此也得倒吸一口凉气，知道活的泰山原来另有一番光景，并非只有松石古迹而没有受罪的活人。

刻石上的诗是冯先生作的，字也是他写的。那些诗既不以风花雪月为题，自然用不着雕词镶句；他老是歉意的名之为“丘八诗”，其实句是真，自具苦心也。至于那些字，恐怕连他自己也不忍过于谦虚：写得确是雄浑大方。那些图，是出自赵望云先生之手。事真凑巧，冯先生同情老百姓，爱助老百姓，愿替老百姓作事说话，甚至把老百姓的真情实况刻在石上，恰好就有个生在民间，喜爱乡村的画家来帮忙。赵先生的山水画本来很有功夫，可是他不喜山水里那些古装的老翁，所以就在乡间细细的观察，深深的揣摩，要把活人活事放在图画里，以求抓住民间的现实生活，使艺术不永远寄

存在虚无缥缈之间。他来到泰山，冯先生便托他画图。诗成图就，便利用山上的青钢石—— 色青而质硬，用手指一敲，便当当的响—— 雇来本地的几名石匠，开始平石刻字。乡下的石匠不免有些土气，可是冯先生不肯另找名手，怕饭被外人吃了去。事在人为，赵先生亲自监工，与工人一同蹲在那里，有说有笑，可是眼睛管事，一笔也不将就；结果，四十八块都刻得非常满意。

不幸，泰山也遭受了敌人的轰炸；这些刻石的命运如何还不可得知。金钱人力即使都不可惜，民间生活的真情实录可是决不忍丢掉。国家的衰弱，根本因为民力的单薄；民裕国才能富，民聪国才会强。这是冯先生时时向人提醒的一点，也就是这些刻石的所由来。现在，他把这些刻石的拓片，制成版，订成册。刻石不幸失落，影片仍在人间；有心人定会由这里悟出战事失败的远因，也会看出转败为胜的关键；平日人民生活的写照，正是目前流民图的底稿。得民者昌，失民者亡；事尚可为，过勿惮改。由这么去看，这本影拓便自有它的意义。若以为这是卖弄高雅，保存诗画，你算猜错，全不相干。

一九三八年元月十五日老舍序于武昌

关于大鼓书词

对于大鼓书，我不十分懂行。就我所知道的那一点，愿说几句：

(一) 从清末到今日，北方十样杂耍班子中的各部门很有些变动。有的因用人较多，人不易凑，钱须多花，不利于班主，故渐被淘汰；经济决定一切，太平歌词与莲花落等遂成没落。有的因过于高雅，难学难唱不讨好，自然也就不赚钱，也难免由大家的冷淡而销声匿迹。单弦牌子曲虽勉强挣扎，终是强弩之末，衰灭之象已成；若马头调等则已几成绝响。在这短短的三十来年的变动中，能日见峥嵘者，唯有大鼓。一人一鼓一弦，开销较省；学徒—— 多是十几岁的小姑娘——上场，本是借地练习，车钱甚微，亦好赚钱。大鼓之盛，是为经济的条件。由通俗文艺的价值上看呢，它既不太文，也不太俗，有雅俗共赏之妙。唱多激亢，亦能委婉，刚柔相济，不至过于单调；五场大鼓相继，因刚柔互异，不至于象五场“快书”之使人喘不过气来也。唱之外，加以形容，手挥目送，绘声绘形，复无呆板之病，台下固喜玩艺儿活泼。有此数因，大鼓遂渐成为杂耍班之主干，别的节目只是陪衬。南京定都，北人南下，闻故乡歌声，当然欣快；大鼓在京沪也略见抬头。讲普遍，诸般玩艺，俱须让它一头。故写大鼓书词较写别的

歌曲，更为上算。

(二)大鼓本门中，又有多种：河北与山东民间有“怯大鼓”，腔简词俚，多唱整本故事；如《于公案》、《刘公案》等。在都会中的杂耍班里，因要作到“杂”，所以场场变换，以求醒脾；而每场以时间关系，亦只能唱独立的一小段；稍长的，如《战长沙》一类的曲子，且须分两三次唱完。各种大鼓的混合奏演秩序，当然是按角色的声誉与身分而排定，名誉最高的必须压台，不管他唱的是什么。但是大概的说：今日的杂耍班中，除了单弦牌子曲的老手，能代大鼓压台，其余的都已无此项资格，专就大鼓来说，梅花调大鼓、奉天大鼓、梨花大鼓等，又都争不过京音大鼓 (以奉天大鼓或梨花大鼓为主体的班子，自然须另说)。京音大鼓的所以取得此胜利者概有数因：

⑴ 腔调：京音大鼓音调高亢，富于刺激性，容易引起听众注意。梅花大鼓确是很好听，可是音乐之美 (应配以五音连弹)，把歌曲压了下去，歌者就白费了力。奉天大鼓的词句本与京音大鼓相近，但因腔调的限制，句中非多加虚字不可——“初一十五庙门开”，须变成“初一唉嗨十五喂唉庙门儿开唉。”方能唱出。这样，它便接近小调，而失去激壮的气派。以此调去唱《单刀赴会》，或《长坂坡》，遂不相宜。至于梨花大鼓，则慢处柔长，快处细碎，虽所唱多“三国”中节目，可是靡靡之音，不足以达英雄豪杰的情怀。京音大鼓的音调的运用，在抑扬高低之间，既无奉天大鼓之平板，又无梨花大鼓的弛缓与细碎，所以它挺拔可喜。因腔调挺拔，所以它极重视吐字的清晰沉稳。不管行腔的急或缓，吐字必达

于听众耳中。譬之戏剧，昆腔比二黄难懂，所以二黄取了优势；二黄又比评戏（半班戏）难懂，所以评戏在最近又风行各地。京音大鼓之占代势，亦非偶然，它清楚易懂，不以腔累意也。

⑵ 京音大鼓用字遣词多半如《三国志演义》，力求整洁雄壮，故对历史上可歌可泣的故事，颇能传神。《宁武关》、《取荥阳》等都能尽情发挥。在另一方面，它吐字清晰，有时如直述，板稳而腔少，所以也能滑稽逗笑，或描写儿女情肠。一硬一软，它可伸可缩，不似别种鼓书之千篇一律，只顾腔而不顾情也。

⑶ 近来京音鼓书中，往往加入几句二黄，亦所以迎合听众所嗜。若安排得好，象《马鞍山》中之加几句反二黄，不但生动讨俏，而且更能加深感动的力量。梨花大鼓近亦采用此法，但山东音调，忽然加入京剧，便显着不对路了。

⑷ 二黄戏是国语运动的一大功臣，每见南方戏迷，勉强打着官话道白，虽颇可怜，但二黄戏宣传官话的力量，正不可侮。京音大鼓亦出自平津，调句自然是以官话为主；于是，它在言语上也就比别种鼓书容易占有广大的领土。二黄戏与《红楼梦》若能通行全国，京音大鼓书词便也不怕什么了。

根据上述的理由，下面要说出大鼓书词在抗战通俗文艺中的长处。

㈠ 用“打牙牌”，“叹五更”，或“妈妈好胡涂”的形式，把激昂慷慨的歌词装进去，恐难有圆满的效果。调软则词亦随着软了。虽抗战歌词或不拒软性，究当以激壮为主。大

鼓书词之能传达并激起壮烈情绪，为已成的事实，拿来利用，自无毛病。据说《长坂坡》、《单刀会》、《战长沙》、《草船借箭》等名曲，都出自一家之手—— 惜忘其姓名—— ，词句都极简劲，而且没有什么过于俗俚的地方，足作抗战大鼓的模范。

（二）京音大鼓用官话写，在宣传上较易普遍。各地方自然应当用土语，就各地原有的歌调，编制抗战歌曲，可是大鼓书仍然是个好东西。因为既是用官话写成的，纵不知其调，仍可读其词。市上卖的小唱本，并不附着工尺字，而买的人也未必都会唱；唱物虽变为读物，可是多少也要发生些作用的。我曾在《大时代》发表过《打小日本》一曲；按说，写大鼓应有完整的故事，与典型的人与事，方能有声有色；可是这篇东西，把日本之所以欺负中国，各地战事的经过，及将来的希望，都给说明。这样，第一是它太长了，一共六百多句，就是铁喉的歌者，也不能一气唱下来。第二是缺乏具体的表现，而是用白话歌词讲国家大事，与大鼓书的写法不合。可是，我却另有个打算，长不要紧，不具体也无妨；我根本就是要利用大鼓书的形式写个宣传的小册子；唱不了，那就哼着念好了。反正它通俗，它有劲，它能教民众明白一些战事的始末根由；这就有用。

（三）京音大鼓的句子，是以七言为主。在旧诗里，七古是善于讲故事的，如《长恨歌》等。我们写大鼓书，最好通体七言，力求整重。有了这个骨架，交给歌者，他就会把它活散开。以七字一句为原则，他会随时加入“抬头看”，“这就是”等“三字头”，或于别处加字，使之变为八字、九字、

十字、十一字，以至于十五个字的句子；长短相间，自然灵活。我们自然也可以这样把它写好，但一不留神，反倒弄巧成拙，难以入弦够板。反之，我们抱定以七字成句的主意，虽有不少的困难，可是文字必能简练有力；歌者每每会活用别人的文字，而自己却不会创作出有力量的“底子”来。市上的小唱本之无特定的调子者，亦往往七字成句；故大鼓用此法，也算通大路；管他怎么念呢，反正七个字的句子有力量，有使人不知不觉而哼起来的作用。

⑷设若七字为句的作法能成功，则大鼓书实在是较比容易写的。单弦牌子曲，一个牌子一个样儿；牌子换了，词调就须改变；太费事了。大鼓简单，可以省下许多写作时间。句之外，宜注意者，是全曲须用一韵。此等韵被呼为“辙”，即以官话发音为准，而把同音的字作韵也。中冬辙，不必分一东二冬；凡是北平话中可以与东冬拉在一处者，都可以用。这个，又没什么难处。上下句可千万安排好。起首四句如七言诗，头两句的末一字都须用平音，如“周仓关平立两旁，当中坐定大忠良”。以下就是一仄一平，一低一高，一直到底了。歌者最怕下句末字是个仄声字，设法唱得响，遂骂编者为不懂行。此外没什么重要的规矩。每一歌，以一百五十句至二百句为合适，过长则太费力，唱不了。非长不可呢，则可分为数大段，以一段为一本，分开来唱。既分了本，则辙可变，每本一辙，隔开去唱，自无犯规之弊。

⑸歌者于演唱之前，往往交待几句话，有时泛泛，有时介绍歌曲内容。抗战鼓书，据我看，可以多加些话，以激动听众。不过，按台上的规矩，未演唱前可以说话；既已开

唱，则须一气唱完，不许中间搀话断气。写抗战鼓书者，可在歌之前后附上一些演说词，备歌者采用；若是宣传队到民间去唱，则可不必死守规矩，即在歌的中间加几句话，亦无不可。一段歌，一段话，颇有效力；山东的学生到四乡宣传，曾用此法，成绩甚佳。

（六）京音大鼓书词，拿到乡下去用，可以改用各处原有的大鼓调子，将语词略有改动即可，句子无须大变。黄河流域的各种大鼓，句法组织都与京音大鼓差不多。到南方来，此法很难利用，那就得设法改编以适合土调了。

雄壮、利落、普遍（较比的）、容易写、活动、读唱两可，这些就是我所能想出来的京音大鼓书的长处。

载一九三八年二月《文艺战线》“十月刊”第一卷第八期

连环图画

歌曲图画的宣传力量，在今日，实远胜于文字。文字宣传品尽管力求通俗，怎奈大家目不识丁，还是没用：百分之八十的同胞们是不识字的。

歌曲与戏词，俗而能唱，在大家的口中，自比印在纸上的黑糊糊一片强的多。

歌曲尚须有人教给，图画就更好更省事。有目俱睹，童叟无欺。在精神的食粮中，此为米面，居第一位。

不过，艺术家往往抱着既成的理论与方法，不肯舍弃自己的法宝，而俯就民众。于是爱国虽不甘后人，而抗战书画仍须本着派路家法，苦心的画出，十分精到，可是大家望望而去，反倒花一分钱去看西洋景。

据我看，艺术家并无超特之权，把救国的责任轻轻放过去，而专虔诚礼拜艺术之神。前线的健儿为国流血的有那么多，艺术家为何不应牺牲了自己的那点艺术成见，而看事作事，为国家尽点力呢？即使这是有损于艺术家的尊严，大概也比作亡国奴强吧？

连环图画在平日就有极广大的势力，今日更成为最有效的宣传品。可是抗战连环图画向不多见。这种画须平凡通俗，显明如年画，简单如小学教科书的插图；这恐怕就是一些画

家所不屑为的。同时，若是用新画法作出些人不人鬼不鬼的玩艺，画家虽自喜成功，线条有力，构图满意，怎奈民众又摇头说不懂。二者没法俱胜，总得有一面投降的。在这时节，艺术家向民众投诚是光荣的，因其表示出爱同胞之心大于一切，“抗战第一”有了着落也。

希望多出些抗战连环图画！

载一九三八年五月五日《抗战画刊》第一一期

谈通俗文艺

通俗文艺很难写：

㈠　文字：通俗文艺的文字不一定俗，《三侠五义》并不比我们写的东西俗着多少，而比《三侠五义》更文雅的通俗文艺还有很大一堆。大鼓书词时时近乎诗，而牌子曲简直的是诗了。有些粗蠢的字，是旧玩艺里所不敢用的，而我们却有时连"×"也懒得画。前者通俗，后者反难打入民间，是何道理？

也许是这么回事：既有通俗文艺，即使文字不完全通俗，可是照直叙述，不大拐弯，到非拐弯不可的时候，必先交代清楚，指出这可要用倒插笔，或什么什么笔了。这样，文字即使有难懂之处，但跳过几个字去，并无碍于故事的发展。幼时，读小说，到"有诗为证"的地方，我即跳远，可是依然明白一枝梅或北霸天的来踪去路。稍长，晚间为姑母姐姐等朗诵闲书，遇到不识之字即马虎一下，她们还能听得明白。

新文艺好拐弯，一来是图经济，二来讲手法。电影中诸般技巧，都拿来应用，还搀上一些"……"与"××"什么的。结果，读者莫名其妙，抓头不是尾，乃叹难懂。虽作者尽量的用"妈的"或更蠢的字，以示接近下层生活，而此等"妈的"乃绕弯而来：前面一大套莫名其妙，此处忽来一"妈

的”，俗则俗矣，可是别扭奇怪，乃失其俗。《铸情》，《双城记》等在此院卖满，《火烧红莲寺》亦在彼院卖满，彼院观众若读小说，必爱《三侠五义》，而拒绝你我的短篇，或甚长于长篇。

通俗文艺的文字，据我看，应当痛快爽朗。

俗有新旧之分。历史使文慚渐变俗，试到茶馆听评书，说者满口四六句儿，而听者多数赤足大汉，何以津津有味，天天来听？盖“赤胆忠心”，“杏眼蛾眉”，“生而何欢，死而何惧”，“君子之德风，小人之德草”，等等，俱有长久的历史由文而俗，有一定的反应。现成，有力，故一经用出，即呈明朗图像。反之，若说“眼光投了个弧形，引起些微茫的伤感”，则俗而新，弧形与伤感尚未普遍化，当然没有作用。通信文艺难写，即在此处，我们所受的教育把我们的言语造成了另一种类，俗虽俗矣，怎奈我之俗仅有很短的历史，而新则近乎文矣。

通俗文艺的文字，据我看，应当现成，通大路。

（二）内容：新文艺，因受西洋文艺的影响，每每爱耍情调，把一件小事能说得很长。新小说里描写一位爱人吃苹果，也许比张飞夜战马超那场恶斗还长出许多许多。这种情调往往是抒情的，伤感的，似有若无，灵空精巧。而一般人呢，他们却喜爱好的故事——有头有尾，结结实实，《今古奇观》里的故事差不多都是满膛满馅的，而《济公传》已不知有了多少“续”。续而再续，老是那些套数，可是只要济公不闲着就好。见景生情是诗人的事，因事断事是一般人的事，普通人读书原为多得些生活经验，不是为关心吹皱一池春水，此所

以乡间的诸葛亮即熟读《三国演义》之人也。

通俗文艺的内容须丰富充实。

旧通俗文艺中成功之作，是以事实的充实，逐渐把人物建造起来：赵子龙是常胜将军，因百战百胜，而诸葛亮到死后还能吓退敌人。有时候，尽管事多，而人格并不彰显，但到底有事比无事热闹，“一夜无话”正所以叫起次日的忙碌也。新文艺善利用角度，突破一点，通俗文艺则似乎当用大包围。通俗文艺并不易写，处处需要大批人马，足使新文艺者害怕。

新文艺与一般人中间隔着一层板。新文艺会描写大学教授，银行经理，舞女，政客……这些人都会握手，吃大餐，喝汽水……于是一般人看了，就如同看了外国电影，即使热闹，而无所关心，遂失去文艺的感力。大鼓书词里不是讲赵子龙救主，便是二姑娘逛庙。因为大家关心赵将军与二姑娘——逛庙的二姑娘，不是正在舞厅里与一位电影明星讲恋爱的二姑娘。舞厅与庙会比起来，明星与民众比起来，为数多寡，简直没有比例。就是偶尔讲到民间，新文艺也往往是依据着学理，把必然的现象写了出来，而这必然的现象未必即是真情真景，于是它也可以成为较比生动的讲演，而不能成为亲切有味的文艺。学理的明澈，与公式的齐整，不就能产生本固枝荣的在民众血脉中开花结果的文艺。这是我们的失败。

通俗文艺须是用民间的语言，说民间自己的事情。

（三）思想与情感：假如通俗文艺的文字并不一定俗到哪里去，如前面所述，那么，恐怕它之所以别于通雅文艺者，就在乎它的态度了。这就是说，在思想与情感上，它所要求的效果不很大。它没有多少征服的野心。反之，它却往往是故

意的迎合趋就读众。在这态度上，它吃了大亏，而读者也没占了便宜。新文艺的方法即使不巧妙，可是态度是不错的，它立志要改变读者的思想，使之前进，激动情绪，使之崇高。通俗文艺则近乎取巧，只愿自己的行销，而忘了更高的责任。

不过，我们也须记住：因旧生新易，突变急转难。一蹴而成，使大家马上成为最摩登的国民，近乎妄想。以民间的生活，原有的情感，写成故事，而略加引导，使之于新，较易成功。中国原来讲忠君，现在不妨讲忠国，忠仍是忠，方向却变了。

⑷　趣味：文艺毕竟是文艺。《水浒传》中的李逵，鲁智深等都多么粗莽热烈，可也都多么有趣。通俗文艺，无论是歌曲，小说，戏剧，都懂得这个诀窍。连诸葛亮的精明都有时候近乎原始的狡猾，而张飞时时露出儿气。设法使作品有趣，才能使读者入迷。趣味有高下之分，这在善于择选。精神的食粮不能按着头，硬往下灌。前线战士，打完了仗，而非读“善书”不可，是谓非刑。

以上四项，都系偶然想起，对通俗文艺，我并无深切的研究，对与不对，不敢自决。

还要说几句。一般的通俗文艺既不必都俗到极点，而是因合乎读众的脾味而成功，那么不识字的人，怎么办呢？我以为通俗文艺应以能读白话报的人为读众，那大字不识的应另有口头时文艺，用各处土语作成，为歌，为曲，为鼓书，为剧词，口传。习若无暇学习，也该唱给他们听，演给他们看。不妨由一处制造，而后各处译为土语，广为应用。用国语写成的大鼓书词、朗诵诗等，因言语不通，无法因歌诵而见效

果。读的是读的，口诵的是口诵的，前者我呼之为通俗文艺，后者我呼之为大众文艺，又不知对否。

载一九三八年五月十日新知书店出版的
《自由中国》第二号

话剧中的表情

首先要声明，我不懂戏剧。假若我要说些关于戏剧的怎长怎短，那纯粹是立在乡下佬的地位来说蠢话。说的不对呢，并不算我跟头了，可也用不着道歉，因为戏剧本是演给民众看的，谁看了谁就有发言权。

说实话，我不大懂现在戏剧中的表情。我这个乡下佬总算是开过眼的，到过上海汉口等等大地方，也曾看见过中国男女跳舞，而舞厅里的小姐太太们确是稍一生气便练习深呼吸，似乎是运动着乳房的大起大落；或没的可说，便撇着朱唇，一端肩膀……。这些，咱懂，因为亲眼看见过，可是，咱的乡亲们一辈子扛锄下地，永没开过眼，便绝对不明白这是啥路道。给他们讲也是白费话。就是咱自己，虽然总算开过眼，也难免一边看戏，一边心中叨念：这是戏剧，洋事儿，理当如此。不过，我的老婆要是对我表演乳房起落，或端肩膀，我就非揍她不可，虽然我并没有揍老婆的劣行。

近来的抗战小说上图画里描画的日本人，一举一动自与中国人不同。中国人民本是善良和平的，所以举动表情就如此；日本军人本是凶蛮好战的，所以举动表情就如彼。这不但为善恶分明，黑白对比，而事实上也的确一民族有一民族的体态表情，不可相混。西洋人叫人，以食指轻钩；中国人

打招呼，五指齐动，名曰点手。中国人鞠躬比西洋人度数深，而日本人鞠躬又比中国人到家，几乎是鞠躬尽瘁，若戏台上的某一角色，先以食指钩召，而后以手加膝鞠躬尽瘁，谓为疯病，谁曰不宜？

不错，我们的演员有的到过西洋去受训练，有的曾受过名人的传授——所谓名人当然就是到过欧美留学的——所以一动手一抬脚都有准地方，能得一定的效果，决不是瞎胡闹。一个点烟卷的姿式，据说，须练习那多少多少次！一个小举动都是根据着西洋舞台上几百年的经验而摆出来的，都有讲究，有道理！可是，西洋事到底是西洋事。一对西洋新婚夫妇，若到中国乡间去度蜜月，接着腰，时时的啄吻，要不招得村间成群的小儿女向他们以手划脸，而低唤“羞！羞！”才怪！不习见的举动不但引不起同情，反易惹出误会。台上“小生”身穿漂亮洋服，横起肘子来看手表，真是英朗豪俊，而不知者乃谓“这小子显他有手表！”这一姿态，不错，是想合乎伦敦与巴黎舞台上的规矩，可惜摆在中国老百姓面前，适足引起反感，劳而无功。

自然，看惯就好了。可是在抗战期间而慢慢使民众熟识洋人或半洋人的抬手动脚，何其迂也。

再说，中国人自有中国的动作姿态，即在太平年月，亦不必多此一招，非学外国人不可呀。（要形容一个高等华人，自当另作一说。）我们为什么不下些工夫，研究揣摩，把原有的姿态与表情作成“态汇”，从而一一的淘炼，使之配合剧情，强调所要引起的效果呢？即以吸烟而言，我准知洋车夫，中学生，中年妇女，与浪漫的老诗人，各有各的方法与样子；若

一概以跳舞厅中阔少—— 颇似洋人—— 为标准则谬矣。抄袭省事，揣摩费心，我可真愿大家费点心，使中国话剧有中国的表情！

载一九三八年五月《弹花》第四期

保卫武汉与文艺工作[①]

去年七七的炮声是在芦沟桥，今岁七七的炮声是震动着半个中国。去年七七，日本军阀是作着最好的侵略梦；今岁七七，日本军阀还加紧的放炮，可是面上已没有了笑容。日本军阀万没想到两个七七碰头，而中国还会挺着胸昂立不动。是的，大中华已提到“保卫武汉”了；可是日本军阀，设若稍微聪明一点，也该回头看看，在哪里他们可以算立住了脚？北平城门外就夜夜有枪声！这样，保卫武汉的呼声与事实绝对不是消极的要多保住一两座名城，而是要在这儿再重重的打出一拳，把没了笑容的日本鬼脸打出血来。武汉必须保卫是表明抗战的决心，与抗战的能力，并不是颤抖着说：“这可是末一招了，这一招再不灵验，我就倒在尘土上了！”只要大中华不屈膝，日本军从便得老幌悠着——幌悠久了，便会栽倒。拼命保卫武汉，当然的；同时也须预备好比保卫武汉更坚强的毅力与决心，即使不幸而武汉失落也能沉住气往下打。这才是长期抗战的真信仰。只有以这个信仰为发挥一切人力财力的心核，我们才会看到侵略者的尸身被弃在长江大河之间，连骨灰也来不及烧化。

① 本文署名舒舍予。

文协不愿赶快离开武汉。文艺工作者在去年七七以前，就早已呼号着民族解放与巩固国防。他们为民族优虑，给民族以警告与激励，因为他们的信仰是民族革命与复兴。文协的会员散居各处，无从集合。在武汉的文协会员，人数不很多，可是他们都愿意参加保卫武汉的工作，用笔也好，不用笔也好，只要有工作，他们便愿意去作。单单的以武汉为文艺中心来看，无论在感情上与理智上，他们都觉得保卫武汉是神圣的责任，他们必须肩起他们所该作的那一部分。

说到这愿负责工作的话，我们似乎就该回顾一下，把一年来的工作成绩公平的加以批判，看看我们作了什么，和缺乏什么。假若我们在过去这一年中，什么也没作，那还有什么可说的呢。假若我们确是作过许多的事，可是其间有许多阻碍与困难，那么我们便当毫不客气的指出那些阻碍与困难，来在保卫大武汉的工作中从新努力去冲破，去克服。这假若不是我们独自可以作到的，我们便谦恭的，热诚的；盼望外界给以方便与援助，共同完成保卫这圣地的伟大工事。

恐怕摆在最前面的指摘，便是神圣的抗战已及一年，而伟大的文艺作品还没有一页。老实不客气的说，恐怕这一年来的成绩还不如五四与北伐两个时期。护短是用不着的，可是事实必须公平的提列出来：五四的本身差不多就是文艺运动，它的成绩最好的部分也是文艺作品。它的反抗与解放的说法，比它说的是什么更高明；政治与哲学的理论很幼稚，可是那多少必含些伤感的文艺却立下了新文学史的基石。北伐的胜利，平心静气的来看，宣传实尽了抛在当时的最大力气，有时候宣传的力量且比兵力更强一些。文艺、自自然然的便

找到它的路途，随着革命的热烈而活跃起来。军事与文事，在那时候是无可拆散的。现在怎么样呢？全民族抗战不是个文艺运动，象五四那样。不错，文艺者都想用笔作枪，可是事实上，文人弃笔而拿起枪来的也不在少数。就是文艺者都紧紧的握住了笔，不管别的，文艺也还须与抗战的其他种种配备起来，象多少河流都汇归大海那样，不能独霸一代。中日的战争不同北伐。北伐时期能以宣传代替武力，现在我们可不能专凭文字打退日本。我们的宣传多半是朝向着我们的军士与人民，于是我们去唱，去演，我们的歌，我们的戏剧。北伐时因宣传的得力，文艺与军事一同迈步前进，文艺可以狂喜的保持住文艺性。现在，我们是死心塌地的咬定牙根争取民族的自由与存在，文艺必须深入民间；虽然我们一点不以降格相从为正当的手段，可是我们也确实认识了军士人民与二十年来的新文艺怎样的缺少联系。于此，文艺便因克服实际的困难而减少了文艺性与其浪漫。以笔代枪，枪是不能浪漫的，不能因打射一片白云——纵然是极有诗意的一片白云——而浪费子弹。看看吧，军队里唱的歌，街头上演的戏，报纸上的报告文字，宣传的小册子，哪一项不是文艺者的成绩呢？战地服务团、宣传队、伤兵医院、难民收容所、各地的游击队，哪里没有文艺者正兴高采烈的工作着呢？这样的成绩也许不很好，可是这种作品根本就不是供给沙龙里的艺术家们去欣赏赞读的；坐在美雅的沙龙的人们也许还会说“战争是惨酷的呀”，而不知道日本打的是谁，与我们为何抗战！那些服务与操作，也许把写作的时间占去，把撰著的精力占用，成全了工作，而耽误了文艺。可是谁去管呢，抗战根本

是肉血相拼的事，力量用在手上和用在脚上是一样的；不能打倒敌人，便踢他滚吧。

这样，文艺者自动的分散开，都抱着短刃相接，与倭寇死拼的决心。心中预想的读者的识字程度，写作的时间限制，精力的不集中，集团的不齐整，都使文艺不能从容的详密的计划出，作起来。终生写成的《神曲》与《浮士德》是不能在这儿期望的。我们只有随时的心灵火花的爆发，还没有工夫去堆起柴来，从容的燃起冲天的烽火。再说，文艺者的工作，全凭他们自己的热心，到各方面去找。他们不能自主，拾起什么，就作什么，他们没有得到什么援助。他们的工作决定了他们的写作的内容与形式，他们不能有远大的计划，因为有了计划而不能实现，只足增加苦恼。他们愿意有相当的，数人志同道合的集合在某一军部，或某一地带，作有系统的宣传，作有系统的记录，或实行集体的创作。可是这必须得到外界的帮助与许可才能成功。显然的，文艺者二十年来就以指摘社会的病端而遭到不少压迫与厌恶，现在这种厌弃的心理也还存在。好象是允许写作已是宽大，尽力帮忙则离题太远了。这个困难的克服，单凭文艺者自己去东撞西碰是绝难奏效的。我们请求政府社会予以有力的援助与合作的热心。个人以致集团的力量之微薄，不足为耻；所怕的倒是在无从施展那点力量。这是我们的自励，也是我们的呼吁。特别在保卫大武汉的一切工作中，我们深盼得到我们的指定岗位。

以作者自己来说，这半年来曾致力于写作通俗读物。鼓词、旧剧、歌曲、小说，都写过了一点。成绩如何呢？鼓词没人唱，旧剧没人演，歌曲没人作谱。我个人不能作到这一

切，必须有许多帮助；为宣传，无论从人力与财力上说，“一人班”是绝难成功的。团体的联合互助是必要的，可是无论哪个团体也不会出钱。说真的，写这种东西给我很大的苦痛。我不能尽量的发挥我的思想与感情，我不能自由创构我自己所喜的形式，我不能随心如意的拿出文字之美，而只能照猫画虎的摸画，粗枝大叶的述说；好象口已被塞紧而还勉强要唱歌那样难过。可是，我并不为这些别扭所灰心。我还继续的作，深盼有人来“朗读”——即使得不到歌唱与演出的机会。但是，可有一印几百万份的小册子或刊物没有呢？没有！我知道我的力气并没白费，我遇到过读了我的鼓词与小曲的伤兵与难民。可是，这是些特殊的伤兵与难民，肯少吃半顿饭，而去买本刊物来念。他们得不到白赠的刊物。别人呢，那只好想念而念不到，束一束腰带而去喂饱了眼是难能的事。在乡下呢，我的东西根本去不了，书商的眼中没有乡下，而大部分的宣传机关也似乎忽略了这一层。个人的苦恼，不算什么；个人孤立无援，用十成力气而无一成效果，就是英雄，也得气短。

没有确切的联合，没有通盘的计划，没有大量金钱的应用，遂使文艺者的工作只能东投一弹，西放一枪，得不到预期的功效。决不是，决不是，在这里把毛病都推在别人身上。但是事实是事实，在抗战期间，我们不应以相互原谅而误了大事。给我们工作吧。我们是怎样期待着尽我们的一点力量啊！我们没法自己主持一切，当局不会给我们印几十万本书送到军队里去，我们个人生活的困难不允许有集团的动作，在一块儿工作的快乐并不使大家都不饿。

伟大的作品么?在这伟大的时代里,每一个兵挂了彩,每一个穷人献上他的一顿饭钱,都是伟大的作品!面向着“抗战第一”这四个字,尽力的便伟大。我们文艺者之中,有的一字未写而在前方丧了命,有的一语不发而辛苦的为军民服务。无弦的琴也照样伟大,假若操琴者的心中有爱民族的热诚的音乐。我们还能拿笔的,谁曾偷懒过呢?我们力量的渺小,阻制不住我们心情的崇高与伟大。手榴弹只能炸开那么小小的一块地方,而扔出去的时候,它是对准着全部敌军,而想到最后胜利的。这伟大。这点谦卑的伟大是胜利的基础。立在这个基础上,我们不幻想在三天之内写成一部《战争与和平》而愿打今天这仗,直到最后胜利来到。这比五四的伤感与北伐的浪漫更朴实确切,这是与军民手拉手的奔赴前方。这将奠定了比五四与北伐两时期更结实更纯真的文艺。这文艺在目前就成为军民必需的精神食粮,这文艺也将自成一格,渐进而为真正的民族之声,为全人类呼唤着和平与自由,并报告了争取和平与自由的经验与方法。

这种虔诚,我希望,能使我们在保卫大武汉的事事中,得到我们的渺小的伟大的实现。我们愿作机器中的一个齿轮,我们盼望机油也流灌到这个齿轮上,使它活动起来。

文协的历史,只有短短的三个月。这三个月中,会中得到不少帮助:政府的爱护指导,各救亡机关的辅助合作,都使我们感激。我们自己呢,也就抱着无党无派的精神,同力协作的诚心,尽力于政府社会和各团体间委托给我们的工作。在表面上看来,这真近乎精诚团结,一致抗日了;可是作得并不够,还差得多。我们自己所要作的集体创作,因为会员

们的穷困与会中经费的窘迫，还没法下手。我们想编的丛书，因印刷发行种种的不便利而停顿。我们已写成的那些宣传文字还未能大量的印行。各地方的分会因立案之不易，还未能马上都组织起来。总而言之，我们的力量绝不能克服一切实际的困难。我们的利器是笔，可是要结成笔阵，就非另有外援不可；尽管我们自己排列得很齐整，若没有交通的工具，我们便只好摆阵给自己瞧，永远寸步难行。即使说我们可以徒步前进，好，我们也还需要我们自己设备不起的印刷机器与其他的必需品。我们必须充实自己，不错，但是没有米总难烧成了饭的。

我们一点也不是发牢骚，反之，我们很感激政府与其他方面曾给了我们不少鼓励与助援。我们着急的是这还不够，外界的助援不够，我们自己的工作不够。缺了文艺这一部门，在全面抗战上便陷着一角；而在当前任何一角也是不当任其陷落的。我们是为这个而焦急。在平日，我们自己可以闭户著作，凭我们自己的本事如何，而获得毁誉。那几乎完全仗着我们自己。在抗战期间，我们不能专凭自己的高兴，去决定我们的行动，我们必须与别人迈齐了脚步，朝着太阳旗进攻。这样，把我们关在屋里，我们便无能为矣。这并不是说，到了大难临头，我们便没了办法，手足失措。不，绝不是！一个士兵去上阵，他不能自备枪枝，独自行动，他是拿着国家所交给他的家伙与命令而去牺牲自己的肉。我们也如是。我们愿把心血献给国家，所以我们愿接受命令，更希望得到原不属于我们自己的那种种便利。

我们盼这不是奢望，切盼我们能在保卫大武汉的工作中

分得我们的责任。我们自己的努力是最要紧的。同志们，我相信大家是会携手同行，共同负起救亡图存的责任的。

载一九三八年七月九日《抗战文艺》第十二期

教育与文艺

一个文艺作家的最大努力处，恐怕就在人物的创造上吧。因此，即使他不必一定怀抱着益世教民的志愿，可是他可以成为教育家的最好的朋友。一个文艺家在创造人物之前，必定由社会、家庭、遗传、心理等等方面，去认识人物，而后由这各方面的复杂错综的关系中，找到他所欲创造的那个人的生活条件与方式，从而决定了他的命运。他是由观察与分析，进而为具体的创造。他是借用许多人来帮忙造成“一个”想象的人。在另一方面，一个教育家，却是由于对社会，心理等等方面的认识，而去以身作则的教育许多人。他是由观察与分析而提出教育的理论，或者承认别人家的理论，而后以这种理论去决定教育的实施：他要怎么样削减他所看出的人类的缺点，和培养他所相信的人类所应具的美德。这样，文艺家的成败大半是因着他所创造的人物而定，创造得成功，他便借着这想象的人得到左右群众的威权，成为大家的导师。反之，创造得失败，他便一无所得，白费了工夫。教育家的成败呢，比这还有更直接的关系。他心目中的想象的人也就是他朝夕所接触的那群活泼的青年。他失败不得！一失败，他便毁了许多人。这倒并非是说，教育者应比文艺者，或文艺者应比教育者，更当努力，丝毫不可敷衍随便。这是说他们

都应当同样的努力，虽然他们的事业不同，工作的方法不同，可是他们都以人为对象，人是他们的先生，他是他们的弟子。所以他们应当常常到一处谈谈，结为朋友。一位律师也许很喜欢植物学，交结几位植物学家为友。但这是他自己的事。只要他不把植物标本都贴在诉状上，代替了法律的第几条第几款，就不会出什么毛病。反之，他若是不喜欢植物学，也不至于损失了他的威严，或不便于他的事业。教育家与文艺家可并不这样。他们为了事业，为了民族，都应当携起手来。只有教育家能最亲切的批评文艺者的产品，因为教育家是最明白人类心理的。只有文艺家能最亲切的批评教育家的工作，因为文艺者是最关心人类幸福的。他们两家若能成为朋友，教育家必须贡献给文艺家以关于人的知识，文艺家必能贡献给教育家以很好的意见。这种交换与互助无疑的是极可宝贵的。

一般的说来，文艺者比教育者更大胆，因为他较为自由。他可以不顾一切的写出他心中的话，听不听在你，写不写在我。因此，他的思想往往是前进的，他想一下子把人们都引领到新的世界去。这种自由与热诚使他冒险，有时候也就偏激不实。教育家呢，无论怎样，他不能把昨天用的方法与工具完全放下，今天忽然另换一套。事实上的限制使他不得不慎重，不得不渐进。今日新兴的教育理论，也许在十年八年后，或几十年后，才得到实际试验的机会。他的热诚也许与文艺者一样，可是他不能无所顾虑；在他的良心上他也觉到急进会有危险，而不能随便拿教育当作儿戏，随时改换。文艺者的大胆使他前进，教育者的慈善使他慎重。前进，往往忽略了事实上的困难，或有时候以极脆弱的论证支持着极沉

重的结论。慎重，往往趋于保守；把事业看成职业，率由旧章的作下去，由不敢改善而入于不便多事。二者都有好处，也都有弊病。只有二者能常接近，然后慎重的人才能见到最新的思想，虽然不能马上采用，究竟要迎上前去，不甘落伍；即使不能一时全盘变更，至少在思想上能更与新时代接近，可能明白新时代的青年的心理与问题。每个教师都当成为“师之时者”，不当成为教书匠。所以，他必须以文艺及文艺者为友。同时，文艺者若能与教育者往来，便也知道这些事实的真困难在哪里，而不至于抱着个虚无的理论与理想，创造出虚无的人物与事实。这是两有益的事。

在神圣的抗战中，这种友谊更成为必要的。一般的说，今日青年学生的苦闷，实由情绪与理智的冲突而来。在情绪上，哪个青年不想投笔从戎，效命沙场呢。可是，在理智上，谁也明白抗战与建国是该双管齐下，那么，青年正该努力去读书，去得到建国的知识与技能。这二者，一动一静，一热一冷，颇难调和。文艺者的作品，用不着说，是首要的要刺激，要从情绪上感动人的。教育者呢，也用不着说，自然要按部就班的，不动声色的，继续着培植人才的事业。这样，学生们自己既不能决定到底往哪里去，而由文艺与教育所获到的又是那么冷热不同，见仁见智，他们当然就更不知如何是好了。为使学子们安心，必须给予适当的教育。这就是说，教育者必当设法在教育中满足学生的要求。在教学上，在训育上，都须使学子相信他们不是怕死贪生，而是积极的预备着救国的知识与技能，和锻炼着能为国牺牲的身体与气魄。在今天，教育者应多从文艺上认识青年，文艺者应从教育上去

想实际解决青年苦闷的办法。青年的苦闷能渐变为青年的毁灭，这是当前极重要的一个问题。

载一九三八年九月十七日《教育通讯》第二十六期

本刊半年来的回顾

《抗到底》这小刊物生在武昌，死在汉口，现在复活于重庆。

它必须复活，因为它是“抗到底”。抗到底的精神，无论是指本刊，还是指全民族抗战而言，就是“死而不已”的精神。象被斩伐的大树，春来便又枝条怒发了。复活的喜悦一定大于死的悲哀，设若我们以本刊的复活作为全面抗战的象征，我们便当严肃而快活的再接再厉，死里求生，直到打败暴日的时候，我们痛定思痛的落泪；现在，我们应当活泼泼的去拚命。

在这小刊物降生的那一天，我们就没敢放心的欢舞庆祝，准知道它生在荆棘中，必须以血汗创出它的路径来。那时候，它是在武昌的一家小印刷所里，以七拼八凑的字体，以性质不同的文章，慢慢的拼成，慢慢的由一架手摇机降落下来。我们焦急，颤抖，十几昼夜，才看到它成为薄薄的一小本。我们象母亲看见自己瘦弱病丑的小儿似的看着它，明知它有许多缺陷，明知它将遇到更多的灾患，可是我们对它抱着很大的希望。无论怎说，“抗到底”这个名字是可宝贵的，只有它可表现出抗战的决心，我们也就必须百折不挠的使它活下去。

由武昌到汉口，无论在印刷上与编辑上，都有了一些进

步，销路也渐次增加。可是我们知道象这样的小刊物也逃不出暴敌的威胁。暴敌的毒计深谋，便是灭绝了大中华的一切，他想毁灭了我们的城市，炸碎了我们的一切器物，破坏了我们的交通的工具。即专就一个小刊物而言，也会找不到印机，找不到发行的便利，而与城市人物同归于尽。

果然，武汉遭受了大轰炸。印刷机器必须挪开，书局必须迁避，人口必须疏散。《抗到底》呢，便也由脱期而停顿了。

就这么完了吗？哪能！我们若被炸弹吓昏便是暴日的成功。对于没有炸死的，暴日是切盼着吓个半死，颤抖着跪下求饶。抗到底的精神，无论是指本刊，还是指神圣的抗战而言，是根本没有屈膝这一说的。被打倒了不算失败，起来再干正是英雄。长期抗战就是不怕跌倒，而是要跌下去，马上立起来，又扑过敌人去。就是这小小的刊物，既然称为“抗到底”，也须抱定这不怕跌仆的精神。所以我们到重庆来复刊。

我们不敢说在武汉这几个月，有了什么了不起的贡献。我们只能说，我们的立场是精诚团结，一致抗战，抗战到底。明乎此，再看我们已刊行的十四期，就会明白了为什么这小刊物里既有政论，又有文艺，既有新小说，又有大鼓词。是的，谁写的都欢迎，只要他写的明白。什么题材都是好的，只要它有益于抗战。以前的十四期是这样，以后的还是这样。谁给我们写，写的是什么，全都决定于写者与文章是否在爱国的老百姓的立场上，为团结而呼吁，为加强抗战能力而发言。我们认票不认人，而我们的票更是精诚团结，抗战建国。

因为上述的理由，所以我们自第四、五期以后，略为偏重通俗文艺。不，偏重还有语病。应当说由事实的演变，自

然而然的走向此路来。我们的立场既是协力同心打日本鬼子，我们当然便顾及宣传的普遍性。政论及其理论是我们欢迎的，可是我们万不能因维持文章的水准，而忽略了士兵与老百姓。我们不但为他们写，还去找他们写稿子。我们不但要向他们宣传，也愿他们有机会说话。于是，一方面我们给他们写通俗的东西，另一方面我们也到难民区及伤兵医院等处去拉稿子。这样，我们交了许多军队中与难民收容所中的朋友；他们既是我们的读者，也是我们的撰稿员。我们与他们交换了意见与文字，自然我们不再舍弃他们，而且渐渐的感到，即使这小刊物完全刊载通俗文字也未为过分，虽然我们实际上并未这么办。不论如何吧，我们带出了偏重通俗文艺的趋向来。我们决不后悔这个演变，因为我们晓得别种刊物既能充分的供给高深的文字，我们就不妨多发表一些通俗的。军与民是抗战胜利的决定力量，大概没人反对，那么我们以俗易雅，或者也不能算走错了方向。

方向既定，我们开始设法向军队与乡间推销。对军队，还有些办法，因为军队既有组织，找到军部成长官便可以交涉。乡间可困难多了，书局不代往乡间发行，我们又无从亲自去赠送或推销，简直想不出主意。我们希望能将刊过的通俗文字汇编起来，另印小册，送到军队与民间去。自然我们没有够用的金钱去实现这理想，我们只希望有钱的人能帮忙，使我们如愿以偿。一首歌能使战士忘了疲劳，一出戏能使受伤的将士再赴前线。我们深信文艺的力量并不小于枪炮，因为我们曾亲自试验过，曾与军士和老百姓有过文字之缘的。

在复刊后，用不着说，我们的立场还是照旧，我们收稿的

态度还是严肃而公开，我们最大的努力处还是在通俗文艺上！并且愿得到帮助，把这种文字送到军民与百姓的眼前。最后，我们希望在复刊后，能得到各界的批评与指导，使《抗到底》的文字真能作抗战到底的精神与力量的发动与发挥者。

载一九三八年九月二十五日《抗到底》第十五期

制作通俗文艺的苦痛

到现在为止，我一共写了六出旧戏，十段大鼓词，一篇旧型的小说，和几只小曲。在流亡的十个月中，并未能用全力写作通俗文艺；成绩不多，也不好。

成绩不多，与不好，并非完全因为忙着赶写别项东西，而只能抽暇带手儿写点通俗的作品，不是!所以不多不好者，倒是因为写不出，写不成样子。

通俗文艺并不怎么好写。这绝对不是自高身价，先说它难，然后借以证明自己多才多艺。十几年来在文艺上，只抱着学习的态度。多读一些，多得一些益处，多写一点，多得一点经验。自知天才不高，故决定以学习的态度从事创作，以求进益。对通俗文艺，仍抱定这态度；从学习的经验中，我觉得它不容易写。

最初它给我的痛苦，是工作上与心理上的双重别扭。写惯了新文艺的，越敢自由，便越见胆气与笔力；新文艺所要争取的是自由，它的形式内容也就力斥陈腐，要拿出争取自由的热诚与英姿来。赤足已惯，现在硬教我穿上鞋，而且是旧样子的不合脚的鞋，怎受得了呢？写新小说，假若我能一气得一二千字；写大鼓词我只能一气写成几句。着急，可是写不出；这没有自由，也就没有乐趣。幸而写成一篇，那几

乎完全是仗着一点热心——这不是为自己的趣味，而是为文字的实际效用啊！

工作上的别扭吊起心理上的不安。为什么要纳气下心的写这种玩艺儿呢？抗战高于一切，不错；可是牺牲了文艺是多么狠心的事呢？这么一想，有时候便把写成的几句扯碎。

这工作上与心理上的痛苦若不能减除，继续写作此种作品是不可能的。慢慢的，要求越来越多了，你要鼓书，他要旧剧。这是种鼓励。因着鼓励而感到牺牲是必要的。从新文艺的进展上看，我当前进；从抗战宣传上看，我当后退。那么，这就看有无在抗战上尽些力的热诚了。在这个时候，我强迫自己不要去想什么前进与后退，而应当把出力与实用放在最前面。在今天，假如非我去给士兵们擦枪，枪便不好使，难道我就因写小说而拒绝擦枪的工作么？那么，我既懂得一些写通俗文艺的方法，而且确实有不少读众，为什么不努力于此呢？这么一想我心中不难过了。同时也就想到：有些人以为提倡通俗文艺便是要全盘的以通俗文艺代替新文艺？这是神经过敏。在我的心理上，和工作上，我一定没有抛弃了新文艺的意思，也没有以鼓词旧剧阻止新文艺发展的恶念。写通俗文艺是尊重教育程度稍低的读众，与表现文艺抗战的热烈，此外别无企图。我自己是这样，大概别人也不会有什么野心。消极的这么解说明白了，就该积极的有写作的热诚；抱着宁肯牺牲了自己的趣味，暂时离开文艺的正轨的态度，而去自找苦吃；自己吃点苦，而民众得以读到一些可以懂得的新东西，便一定不是乖谬之举。

由心理上的犹疑，进而为对于工作的认识，由精神上的

痛苦，进而为对工作的热心，有如上述。这才走入第二阶段，而第二阶段也并不顺利。

既已认清这不是故意阻碍新文艺的发展，当然便须拿通俗文艺当作一回正事去作了。困难于是又来到：通俗文艺到底是什么呢？有人说，《三国志演义》是最伟大的通俗作品。是吗？拿街头上卖的唱本儿和“三国”比一比，“三国”实在不俗。不错，戏班里，书馆里，都有多少多少以“三国”为根源的戏剧，歌词，与评书。可是这正足见“三国”并不易懂，而须由伶人，歌者，评书者，另行改造，替“三国”作宣传。“三国”根本是由许多传说凑成的，再由不同的形式宣传出去，专凭它本身的文字与内容，它绝不会有那么大的势力。即在今日，民间还有许多传说，也是关于刘关张与赵子龙等人的，虽不见于“三国”，而民间总以为必在“三国”中有根据。这些传说，虽然是口传的；若从民众口中写录下来，便绝不会象“三国”那么之乎者也的乱转文。论其含蕴，无论在思想上与故事上，也都比“三国”更俗浅，更合乎民间的逻辑与脾味。这样，“三国”的威风实在是由比它本身更通俗的许多有效的方法给维持着；而不是它自己果有惊人的本领。

同样，我们若去检读风行于都市中的鼓词与剧本，我们便能见到许多精巧文雅的作品，与乡间通行的玩艺儿大不相同。同是《铡美案》，而《铡美案》与《铡美案》之间有个距离，正如口中的“三国”与纸上的“三国”有个距离。《施公案》与《彭公案》可以算作道地通俗作品了，因为口讲的与笔述的在故事上虽繁简不同，可是思想与“作风”都差不多，

简直没有什么距离。但是，二十年前我听过没落的王府供奉，到街头来卖艺；他们的讲法与《施公案》原文，和一般的说书者的评讲，都显然不同。他们不大讲那一般以为最有号召力的节目，如《攻打凤凰山》等大块的书，而专找冷段子，去详细的述说人物的心理与地方的景色。他们不愧是供奉，讲述的手段有时候简直逼近新小说了。于此，这找不出距离的东西，也到底还有距离。

那么，看到这距离之后，我们应当怎办呢？这就是说我们怎样决定通俗与不通俗呢？

由前边所举的几个实例，我们看出来：㈠通俗文艺未必俗浅，可是这不俗的通俗文艺须仗着口头说或唱替它尽力推广。㈡因听众的程度不同，歌词与评话也就不同，虽都在通俗之中，而有雅俚之分；其雅者每每比新文艺更尚词藻。㈢听众的程度高，便能欣赏细腻的形容；而越通俗便越粗枝大叶。

假若这三点没有看错，那就好去决定了：我们一定是要写最通俗的东西，象口头讲的“三国”，象乡间的《铡美案》，象街头的《施公案》。我们很难把通俗文艺与非通俗文艺的界限划清，我们只能就通行的领域大小而定去取。我们决不肯只为有闲阶级去模制些雅词艳曲，如《闻铃》与《焚稿》等等；我们要作普遍的宣传。对下层社会的宣传。

当你因一时开心，随便写写鼓词，你或者并不觉得困难。因为你可以很容易的写出《舌战群儒》与《黛玉焚稿》那样的东西。及至你看到了，为抗战宣传而写作的东西须横要宽，竖要深，完全以老百姓为对象，你就不那么轻率与轻松了。你

才知道这不好办。

不准用典，不准用生字。不准细细描写心理，不准在景物上费词藻……。你怎办？再进一步，于这些“不准”而外，你得有民间的典故，懦则武大郎，勇则老黄忠。你得有熟字，能把“帝国主义”说明白，而躲着“帝国主义”。你得三言两语，把人物的性格与心理道出来，正如老百姓心中所想的英雄或汉奸那样。你得简单而切近的把背景写出来，一目了然，真象老百姓所想到的景象……。再进一步：这些你都办到了（假定你真有本事），你还得知道你写成的这一套，是否能放在街头上，达到老百姓的耳中去。换句话说，你的作品是否能在人民的口中耳中心中活起来，成为活的文艺，如《铡美案》那样的在大众口中耳中心中活着。这一点，假如你又作到了，你真该快活了吧？哼！你该哭一场了！

你写的呀，就必是半通不通，接三跳两，人不成人，物不成物的作品。你怎能不伤心呢？不信么？去买几本小唱本看看！是呀，你可以不这么办，而把作品写得雅俗共赏。但是，你要记得：雅人可以降格去从俗，而俗人却不易一下子就爬上来，伸手接过雅，要不然，昆曲也不会死亡，二黄也不会衰落，而蹦蹦戏也不会兴盛起来。是的，你是要教育民众，不能不深思远虑，把民众提拔起来。可是你要知道，你的民众大多数是不识字的男女老幼，你要记得，非把你纸上所写的能变成活事活言语，由口头传达到民众心中，你的成功只限于文字不过专为识字者预备下一点读品而已。

况且，你还未必能克服前边所提出的困难呢！

听听这个故事吧：住在大都市里的一位老太太，因为与

一家电影院有关系，可以随便去看影戏，用不着买票。每当小孙子在家中闹得太凶了，老太太便带他去看电影。有时候连去三四天，看同一的影戏。及至家中人问演的是什么呢？祖母与小孙全回答不出，虽然看了三四遍。记住，这位老太太是都市里的人。她看不懂影戏。

看不懂影戏的，在全国中有多少呢？大概不在少数！同样我们要问：能听懂《黛玉焚稿》的有多少呢？用不着回答！

通俗文艺么？简直不敢写了，除非认准了这是非作不可，而且必须为它去牺牲——牺牲了文艺，牺牲了自己的趣味，名誉，时间，与力气！

有了牺牲的决心，才能把苦痛变为快乐。我有时候真想自杀！

第一、要忘了自己是文人，忘了莎士比亚与杜甫；而变为一个乡间唱坠子的，或说书的。

第二、要把社会经济政治等等专门名词忘掉，而能把“摩登女性”改为“女红装”或“小娇娘”。假若你能激动“小娇娘”去打仗，或服务，容或比“摩登女性”还更肯卖力气呢！

第三、人物的描写要黑白分明，要简单有力的介绍出；形容得过火一点，比形容得恰到好处更有力。要记住，你的作品须能放在街头上去，在街头上只有“两个拳头粗又大，有如一对大铜锤”，才能不费力的抓住听众，教他们极快的接收打虎的武二郎。在唱本中也不是没有详细描写人物的，可是都是沿着这夸大的路子往下走，越形容越起劲，使一个英雄成为超人，有托天拔地的本领。

第四、不管讲什么故事，必须把故事放在个老套子中间。《秋胡戏妻》、《武家坡》、《汾河湾》，都用同一个套子，人民并不因为缺少变化而讨厌它们。这样办，不是偷懒，而是给作者自己找麻烦。当你对通俗文艺知道得不多的时候，你很可以很快的，照着自己的办法，写成一些东西。这作品，十之八九不能适用，因为你根本缺乏丰富的知识。一出旧剧不止是戏词，它还有戏台上的一切；你知道吗？一段鼓词也不止是歌词，它也有台上的一切；你知道吗？你得先去学习，等到知道了那些套子，你的作品才能活起来。这可就不容易写了。套子是可以活用的。可是在能活用之前，你须有充分的准备。你能从旧套子里翻出新花样来，可是你不能无所凭借而独去冒险。冒险是好的，但在为抗战宣传的局面下，你的冒险无益于事，只白费了精神。

第五、故事有了套子，思想也就得“差不多”。你利用旧套子来装故事，也得利用旧思想把民心引到抗战上来。从事实上看，十五个月以来，真敢拚命的还不是士兵与民众？假若他们素日没有那些见义勇为，侠肠义胆等旧道德思想在心中，恐怕就不会这么舍身成仁了。这是事实，不应忽略。借着旧思想，你可以写新的《连环套》与《投军别窑》。故事既象旧的，又是新的；思想既象旧的，又是新的；这才容易被接收，得到宣传的实效。连你用一个字，你都该想想，你受过多少年的教育，你的言语与民众隔着有多么远！不要以为太迁就民众是污辱民众，你当因尊重民众而不自居高明。写通俗文艺须先要去掉自私。成不成文艺事小，有效用没有事大。假若你不肯这么牺牲，写别的就是了，何必走向通俗的

路上来呢。

第六、把这几项记在心中后再下笔或者有些把握了。可是，当你写成一篇，你还很容易上当。假若你拿一篇鼓词在都市中去试验，那很容易成功，因为歌者晓得怎样捧你的场，而听众的“耳音”颇高，即使你写的很不通俗，也还能将就要得。到都市中试验自己的作品，还不如自己到乡间去听一听人家唱的是什么。就是找艺人来帮忙，你也要明白职业的伶人或歌者既不愿得罪外行人，也不愿把真诀窍说给他。他们不是客气的拒绝排演你的本子，便是一字不改的照排。你得下些工夫，把他们的真心与真话掏出来。

第七、你顶好是用土语写作。假若你不愿这样，或因求宣传的普遍而不愿这样，你的言语便须越普通越好。北方形容高身量的人，往往用“傻骆驼”这一词，骆驼在南方就不易见到。“身高如塔”较比的普通一些，各处都有塔这种建筑物。

由我试写通俗文艺的经验，我揣摸出这些困难。我自己所写的，只能在都市中的歌场里将就着演唱。这也就是说，对能读《儿女英雄传》的人们，我的作品能被接受，不论是听还是读。因为不满足这一点点的成就，所以我想出上述的七条更进一步的办法来。这七条，我现在还只能说说，并不能完全作到。这又是个苦痛！

或者有人要说，这些办法都太消极，太欠冲破旧障碍的精神。

是的，我承认这话。可是，也要知道，我是专指着利用旧形式这一项办法而言，并非是说抗战宣传只有这一条路。新

的东西照样可以拿去试验，哪条路都可以到罗马。不过，就是以新东西去作宣传，也要记得：整本大块的讲经济侵略，法西斯主义，和抗战的哲学，恐怕也要到处碰钉子。王亚平先生告诉过我："起来，不愿作奴隶的人们"就碰了钉子，因为民众不晓得何谓"奴隶"！我现在要喊：起来，不惜牺牲了文艺的人们！

先不用害怕。文艺绝不能因为通俗运动而被牺牲了。说句老实话，抗战以来的文艺，无论在哪一方面，都有点抗战八股味道。可是细心一想呢，抗战八股总比功名八股有些用处，有些心肝。由抗战八股一变而为通俗八股，看起来是黄鼠狼下刺猬，一辈不如一辈了，可是它的热诚与居心，恐怕绝非"文艺不得抗战"与"文艺不得宣传"的理论者所能梦想得到的吧。牺牲了文艺，在我，是多么狠心的事呢！可是，多少万同胞已牺牲了他们的性命啊！通俗文艺只是抗战文艺的一部门，有些工作者愿牺牲了诗，歌，戏剧，而来致力于此，他们的居心是无可攻讦的，他们的工作也绝不会就把文艺的正轨炸断。不用害怕吧，大家分途前进去打倒暴敌吧。有愿意走通俗这条路的，得有决心，得忍受苦痛，这并不是容易的事。以为它很容易的，或者就不屑于管它。知道它难，或者反倒有人要来试试看——但愿如此！

载一九三八年十月十五日《抗战文艺》第二卷第六期

鲁迅先生逝世两周年纪念

我所认识的鲁迅先生，是从他的著作中见到的，我没有与他会过面。当鲁迅先生创造出阿Q的时候，我还没想到到文艺界来作一名小卒,所以就没有访问求教的机会与动机。及至先生住沪，我又不喜到上海去，故又难得相见。四年前的初秋，我到上海，朋友们约我吃饭，也约先生来谈谈。可是，先生的信须由一家书店转递；他第二天派人送来信，说：昨天的信送到的太晚了。我匆匆北返，二年的工夫没能再到上海，与先生见面的机会遂永远失掉！

在一本什么文学史中（书名与著者都想不起来了），有大意是这样的一句话：“鲁迅自成一家，后起摹拟者有老舍等人。”这话说得对，也不对。不对，因为我是读了些英国的文艺之后，才决定也来试试自己的笔，狄更斯是我在那时候最爱读的，下至于乌德豪司[1]与哲扣布[2]也都使我欣喜。这就难怪我一拿笔，便向幽默这边滑下来了。对，因为象阿Q那样的作品，后起的作家们简直没法不受他的影响；即使在文

① 现译为沃德豪斯（Pelham G. Wodehouse，1881—1975），英国小说家、抒情诗人和剧作家，以写闹剧著名。

② 现译为雅各布斯（William W. Jacobs，1863—1943），英国短篇小说家。

学与思想上不便去摹仿,可是至少也要得到一些启示与灵感。它的影响是普遍的。一个后起的作家，尽管说他有他自己的创作的路子,可是他良心上必定承认他欠鲁迅先生一笔债。鲁迅先生的短文与小说才真使新文艺站住了脚，能与旧文艺对抗。这样，有人说我是“鲁迅派”，我当然不愿承认，可是决不肯昧着良心否认阿Q 的作者的伟大，与其作品的影响的普遍。

我没见过鲁迅先生，只能就着他的著作去认识他，可是现在手中连一本书也没有！不能引证什么了，凭他所给我的印象来作这篇纪念文字吧。这当然不会精密，容或还有很大的错误，可是一个人的著作能给读者以极强极深的印象，即使其中有不尽妥确之处，是多么不容易呢！看了泰山的人，不一定就认识泰山,但是泰山的高伟是他毕生所不能忘记的,他所看错的几点，并无害于泰山的伟大。

看看鲁迅全集的目录，大概就没人敢说：这不是个渊博的人。可是渊博二字还不是对鲁迅先生的恰好的赞词。学问渊博并不见得必是幸福。有的人，正因其渊博，博览群籍，出经入史，所以他反倒不敢道出自己的意见与主张，而取着述而不作的态度。这种人好象博物院的看守者，只能保守，而无所施展。有的人，因为对某种学问或艺术的精究博览，就慢慢的摆出学者的架子，把自己所知的那些视为研究的至上品，此外别无他物，值得探讨，自己的心得是前无古人，后无来者；假若他也喜创作的话，他必是从他所阅览过的作品中，求字字句句有出处，有根据；他“作”而不“创”。他牺牲在研究中，而且牺牲得冤枉。让我们看看鲁迅先生吧。在

文艺上，他博通古今中外，可是这些学问并没把他吓住。他写古文古诗写得极好，可并不尊唐或崇汉，把自己放在某派某宗里去，以自尊自限。古体的东西他能作，新的文艺无论在理论上与实验上，他又都站在最前面；他不以对旧物的探索而阻碍对新物的创造。他对什么都有研究的趣味，而永远不被任何东西迷住心。他随时研究，随时判断。他的判断力使他无论对旧学问或新知识都敢说话。他的话，不是学究的掉书袋，而是准确的指示给人们以继续研讨的道路。

学问比他更渊博的，以前有过，以后还有；象他这样把一时代治学的方法都抓住，左右逢源的随时随事都立在领导的地位，恐怕一个世纪也难见到一两位吧。吸收了五四运动的“从新估价”的精神，他疑古反古，把每时代的东西还给每时代。博览了东西洋的文艺，他从事翻译与创作。他疑古，他也首创，他能写极好的古体诗文，也热烈的拥护新文艺，并且牵引着它前进。他是这一时代的纪念碑。在文艺上，事事他关心，事事他有很高的成就。天才比他小一点的，努力比他少一点的，只能循着一条路线前进，或精于古，或专于新；他却象十字路口的警察，指挥着全部交通。在某一点上，有人能突破他的纪录，可是有谁敢和他比比“全能”比赛呢！

也许有人会说：在文艺理论方面，鲁迅先生只尽了介绍的责任，并未曾建设出他自己的有系统的学说；而且所介绍的也显着杂乱不纯。假若这话是对的，就请想想看吧，批判别人的时候，不是往往忘却别人的努力，而老嫌人家作得不够吗？设若能看到这一点，我们不是应当看看自己，我们自己假如也把研究、创作、翻译，同时并作，象鲁迅先生那样，

我们的成绩又能有多少呢？我们就是对于一位圣人，也应不客气的批评，可是我们也应当晓得批评不仅是发威，而是于批评中，取得被批评者的最良最崇高的精神，以自策自励。鲁迅先生能于整理国故而外，去介绍，去翻译，就已经是难能可贵的事。一个人的精力与天才永远不能完全与他的志愿与计划相配合，人生最大的苦痛啊！只有明知这苦痛是越来越深，而杀上前去，以身殉志的，才是英雄。鲁迅先生的精神便是永远不屈不挠，不自满，不自馁。鲁迅先生的精神能以不死，那就靠后起者也能死而后已的继续努力。抓住一位英雄的弱点以开心自慰，既无损于英雄，又无益于自己，何苦来呢！

还有人也许说，鲁迅先生的后期著作，只是一些小品文，未免可惜，假若他能闭户写作，不问外面的事，也许能写出比阿Q更伟大的东西，岂不更好？

是的，鲁迅先生也许能那样的写出更伟大的作品。可是，那就不成其为鲁迅先生了。希望鲁迅先生去专心著作的人，虽然用着惋惜的语调，可是心中实在暗暗的不满意！不满意他因爱护青年，帮忙青年，而用去许多时间；不满意他因好管闲事而浪费了许多笔墨。

我不晓得假若鲁迅先生关上屋门，立志写伟大的作品，能够有什么贡献；我不喜猜想。我却准知道鲁迅先生的爱护青年与好管闲事是值得钦佩的事，他有颗纯洁的心，能接近青年；他有奋斗的怒火，去管闲事。是的，先生的爱护青年，有时候近于溺爱了；可是佛连一个蚂蚁也爱呢！母亲的伟大往往使她溺爱儿女；这只有母亲自己晓得其中的意义，旁观者

只能表示惋惜与不满，因为旁观者不是母亲，也就代替不了母亲，明白不了母亲，自己不是母亲，没有慈心，觉得青年们都应该严加管束，把青年们管束得象羊羔一样老实，长者才可逍遥自在的为所欲为。为长者计，这实在是不错的办法。可是，青年呢？长者的聪明往往把“将来”带到自己的棺材里去，青年成了殉葬者。鲁迅先生不是这样的长者，他宁可少写些文章，而替青年们看稿子；他宁可少享受一些，而替青年们掏钱印书，他提拔青年，因为他不肯只为自己的不朽，而把青年们活埋了。这也许是很傻的事吧？可是最智慧的人似乎都有点傻气。

至于爱管闲事，的确使鲁迅先生得罪了不少的人。他的不留情的讽刺讥骂，实在使长者们难堪，因此也就要不得。中国人不会愤怒，也不喜别人挂火，而鲁迅先生却是最会挂火的人。假若他活到今日，我想他必不会老老实实的住在上海，而必定用他的笔时时刺着那些不会怒，不肯牺牲的人们的心。在长者们，也许暗中说句：“幸而那个家伙死了。”可是，我们上哪里去找另一个鲁迅呢？我们自惭；自惭假若没有多少用处，让我们在纪念鲁迅先生的时候，挺起我们的胸来吧！

只写了些小品文吗？据我看，鲁迅先生的最大成就便是小品文。我敢说，他的学问限制不了后起者的更进一步，他的小说也拦不住后起者的猛进直前。小品文，在五十年内恐怕没有第二把手，来与他争光。他会怒，越怒，文字越好。文字容易摹仿，怒火可是不易借来。他的旧学问好，新知识广博，他能由旧而新，随手拾掇极精确的字与词，得到惊人的效果。你只能摘用他所用过的，而不易象他那样把新旧的工

具都搬来应用，用创造的能力把古今的距离缩短，而成为他独有的东西。他长于古文古诗，又博览东西的文艺，所以他会把最简单的言语（中国话），调动得（极难调动）迭宕多姿，永远新鲜，永远清晰，永远软中透硬，永远厉害而不粗鄙。他以最大的力量，把感情、思想、文字，容纳在一两千字里，象块玲珑的瘦石，而有手榴弹的作用。只写了些短文么？啊，这是前无古人，恐怕也是后无来者的，文艺建设！

燃起我们的怒火吧，青年！以学识，以正义感，以最有力的文字，尽力于抗战建国的事业吧！在抗战中纪念鲁迅先生，我们必须有这个决心！

载一九三八年十月十六日《抗战文艺》第二卷第七期

《忠烈图》小引

茅盾先生不远千里而来约稿，嘱写大鼓书词，以求通俗，增高民众抗战情绪。我已写过好几段大鼓书，交各刊物发表；不想抱定一样死啃，所以答应下给他一篇旧形式新材料，《今古奇观》式的小说，可是，那时节，我正写着一出京剧，《新刺虎》，成绩如何，未敢预料，不便先对约稿的人说。茅盾先生走了，王泊生先生来到，《新刺虎》恰好写成。把剧本交泊生先生给看看，真正行家，再好没有。对他哼了一遍，他说可用；马上抄了去，教他的学生去排演。

我很高兴，决定再写一出，送给茅盾先生；四十一岁了，还免不了小孩子的耍乖！大鼓书，小说，京戏，形式虽各不同，目的好在都为通俗与激发民众抗战热情；以此易彼，或无多大罪过。

本着个人对于京戏那一点点知识来说，我以为它之难写，在怎样写得“整”。《四郎探母》中有那么多角色，那么多事情，可是一气呵成，越唱越紧。它“整”，所以好。《打渔杀家》，《空城计》，《连环套》等佳剧，都是如此。反之，近来时行的“本儿戏”，目的在求穿插热闹，多占工夫，而又须省力气，往往是红脸的进去，白脸的出来；你两句散板，我两句道白；又臭又长，病在一个字——“碎”。这样的戏，尽管

行头漂亮，布景讲究，只能热闹眼睛，而不能往人家心里去。本此意，有下列的声明：

㈠我要写得整；不敢多用角色，正怕自打嘴巴。等练习稍勤，有些把握，再动象《探母》与《长板坡》那么大块的。

㈡在简单中求生动；于此，略用小说写法，如陈自修嘱仆人刘忠去预备祭墓的酒果，仆答以市面慌乱，无处买酒果；如在墓前，陈先生问侄，谁杀你父，答以日本人……都是用对话引起更多的图像，或激起爱国仇日的热情，最动人的《天雷报》，甚会利用此种写法。

㈢剧中的日本人，很难摆弄。教他们都抹花脸，翻筋斗，虽与套数相合，可是难以一目了然，隐而不显；曹操若一向不抹大白脸，骂名必定不会那么超群。幸而记得《飞叉阵》（《闹昆阳》）里，有过几个打洋枪，高鼻子的“下手”，不妨借来一用。《飞叉阵》是俞派的武戏，曾亲见俞振庭表演，俞非海派武生，洋鬼子原可上台，自非我有意瞎闹，而破坏了剧法的完整。在台上，有几个日本兵挨揍，其效力必远胜于四“英雄”的“大败而归”也。

在思想上，也有该提出的两点：

㈠ 对白保留旧套：“大事不好了”，必继以“何事惊慌”。听惯了的就顺耳，耳顺则情通；为求共感，不必立异。但在可能中，我把“主人”改为“先生”，“奴家”与“小人”等，亦设法避免。“先生”念起来比“主人”还更响亮，也引不起多少误会。慢慢的这么改，或者也能减少一些不平等的思想。话白中不硬加入了“打倒帝国主义”，以免冗长无

力，但设法把“爱国”等词，在顺嘴的地方加进去，亦本潜移渐转之意。

（二）最冒险的一点，是陈寡妇“从”了匪首赵虎，不管她居心是怎样贤明毅烈，我恐怕台下总不会轻易赞同的。这么写，第一是要打破传统的节操主义；第二是为表示为了救国，男女都须卖命，肉体简直算不了什么；第三是就事实上看，日本人到处奸杀妇女，妇女们怎么不可以献身给自家的战士呢？不过，这虽言之成理，究竟台下能否通过，还是问题。旧戏的架子是大家看熟了的，架子里所包容的一切，也因格架而定形；冒险的改动一点，也许会全盘塌架。但是，旧架子的确方便；为救急，有取用的必要。弃之可惜，改造不易，难处就在这里！大家想想看，应当怎办？

重要的几点说完，下面只是一点希望：

京戏在中国南部不甚发达，这个剧本恐怕不易得到出演的机会。可是在武汉街头——不知别处怎样——我看见许多卖唱本的小摊子，都带售京戏剧本，销路也还不坏。真懂二黄戏的人决不会买这路小本子。那么，买的人也许不会唱二黄，而是拿它当作唱本去念着玩吧？设若这是真情，这篇东西也许——我希望——与大鼓书词或通俗小说有同样效用的。

一九三八·二·二十三。武昌。

载老舍所著《三四一》，一九三八年十一月
独立出版社初版

血 点[1]

一

诗人们！你们虽然因热心而聚集到一处，来讨论现在的诗歌的写法，可是我以为不如先创作出一些新的东西来。创作吧！诗人们！别教这伟大时代所激起的热情在讨论中消散了，而应抓住它，把它从笔尖流出来。讨论使你们虚心的承认以前的缺陷，不错，可是那也足以使你们减降勇气。创作吧，诗人们！把作品拿出来，再去讨论，你们的讨论才不落空，你们才能就着新的作品去找更新的道路。

用两千行写八百壮士吧，用五千行描写一位伤好再赴前线的勇士吧！这些宝贵的材料，在平时，哪里去找呢？这时代给予你们的激刺，事过后，哪里去寻呢？现在你们若使笔尖锈住，你们便永远成为哑子！写作吧，诗人们！等暴风过去，你们再也找不到惊涛巨浪呀。到风清月朗的时候，你们将又吟风弄月了，而使大时代在诗歌中哑然而逝，多大的损失！

① 作者原有注：近来痰里又有了血点，故以此名篇。希望口中的血点日减，而纸上的血点日增。

二

青年的兄弟们！你们不是说吗，学系里课程还是战前的那一套，唐诗晋字汉文章，和抗战毫无关系。是的，我知道你们苦闷，而且深深的同情你们。告诉你，兄弟们，学系是学系，它永远是那样，它不为抗战而设，更不为教导文艺而设。用不着抱怨，认清了大葱不是水仙，你就不责备它不开香花了。

你们须自己努力。你们须立在时代与学系之间，细细看看，别只教时代引出你们的泪，难过一会儿就算了！也别教学系圈住你们的灵魂，而把时代关在外边。认清你自己与时代的关系，你就会在学系课程以外，去找唐诗晋字汉文章里所没有而又是你所必当知道的东西。只要你有一颗活的心，你就能找到活文艺。你不满意那死板的学系，你可别因懒惰而渐渐也成了半死的人啊！学系给你学分，你自己给你生命！

三

新诗人问：朗诵诗可以采用点旧有的民众文艺的技巧与词汇吗？

新小说家问：新小说可以按照评词那么写吗？

新文艺理论者问：旧瓶新酒的办法，不是作来作去还是旧瓶吗？

答曰：你们都先去费点心，看看民众文艺再谈。知道了

民众文艺是什么东西，则自己找到了答案；否则我细细回答也毫无益处。

四

职业的写家，在中国，并不很多。在我的友人中，多数是服务于各机关，公余之暇才能写些文章。他们的努力使他们的姓名常常见于报端或刊物上，他们创作的愿望可是被生活的压迫给憋回去不少。

职业的写家不多，就我所知道的，恐怕其中只有林语堂先生能吃饱饭，因为他赚的是外国人的钱。其余的，差不多都是面黄饥瘦，充分的表现出食不饱，力不足。创作么？一部较比整齐的长篇小说，在我自己，须写七八个月，以至一年多。在这期间，谁也不会来送米赠炭。于是，他们就没法不打游击战，好随时有些收入。写家并非神仙，他们的肚子不是能以灵感充满的。

到前线服务的文艺界朋友可真不少,他们能写出什么呢？他们第一得跟着军队跑。跑路是用脚的事，而手与足很难同时都工作。第二，当他们站住脚的时候，他们有许多非文艺的事都待办理。即使要动笔，他们也得先给军民写歌，剧，和故事什么的，这是他们重要的任务。他们所见所闻确是不少，可是只能暂记在笔记本上。

写家们自己的困难有如上述，同时，还有许多客观的困难，使他们的工作不能如意发展。纸贵，印刷难，运输不方便，书店不收新书，刊物卖不出去……。这些困难，日见严

重，他们简直束手无策。

好多人说，自抗战以来，文艺的成绩不甚好，但是成绩之所以不好，并非文艺工作者甘心惰怠，其中有许多许多心有余而力不足的地方，想要文艺充分发展力量，似乎除文艺者自己努力外，还须各方面认清种种困难，而来帮忙与合作吧！

五

成见这个鬼不但使别人讨厌它，它自己也越来越觉得自己讨厌，而不得已的硬着头皮，假装以讨厌为荣。文艺工作者呀，把这小鬼从你心中打出去！你必须打出去它，不然你的心便死硬，以倔强自谀，而实际上是已落在了时代后边。神圣的民族战争把中华的一切将都大大的改变了一下，这变动将是一个聪明人所不能想象到的。在这时候，你至少要把心放开，能放开多大便放开多大，或者你能随着这几乎是不可思议的变动，而得到一点新的理解，供献一点新的意见。反之，若抱着你以前的那一套旧把戏，而想在这时代耍一耍，那除了是立意要出风头，便什么也不是。可怜啊，这风头便丢尽了你的脸。一粒砂中可以见到一个世界，那可还是一粒砂那么小的一个世界呀！据我看，你的心要和新中国那么大，你才能写出伟大的东西来。不必向文艺之神祷告吧，那是劳而无功的事；你自己且先下决心驱逐出去成见那小鬼吧。

从我们自家的文艺遗产，你得到一些成见；也许从别人家的文艺作品与理论，你得到一些成见……不打开你的心，你

的用功与研究等等好事反倒教你固执与偏狭。打开你的心，你才会看到我们独力抗战，自图生存，不是国内任何一个力量，不是任何一方面的努力，所能单独支持得起来的。配备着全民抗战的文艺，也不是任何一种文章义法，任何一种文艺主张，所能支持起来的。你须要明白中国，还须要明白世界；你须明白你自己，也须明白你的同胞们；你须明白文艺，也须明白文艺与抗战的关系……起码你须有这个态度，你才能看出抗战前途的光明，与明日的文艺大概是什么样子。成见么，它使你死于今日。

六

爱国家爱民族须先明白国家与民族。知道了你所爱的是什么样的国家与民族，你才不至于因事情不顺利而灰心，因一次的失败而绝望。爱你的国家与民族不是押宝。啊，这回我可押对了，准赢；不，不，不，这应不是赌博，而应是最坚定的信仰。文艺者今日最大的使命便是以自己的这信仰去坚定别人的这信仰。

七

我以为，文艺工作者应把工作调整一下，尽可能的使文艺发生确定的宣传效果。比如说，各报纸的文艺副刊很可以联合起来，齐一步骤，在同一期间内一致的宣传某一项事，或攻击某一项事，一定比零零碎碎的提出更有力量。看，今日

的都市中的妇女，还不是打扮得鲜花儿一般？看，洋装少爷们还不是洋酒洋烟洋咖啡洋皮鞋的一天到晚作着洋梦？我们为什么不集中笔墨去挞伐呢？为什么看着他们与她们胡闹而不作有效的劝告呢？试试看吧，我相信，我们的笔尖若能一致朝向某一点去，也讽刺，也攻击，也劝告，也建议，他不但能消极的减除恶习,或者还能积极的建设起来新的风气呢。

八

真惭愧！爱好文艺的青年朋友们问我许多问题，我都回答不出！是的，我并未顾左右而言他，我尽量的把我所知道抖搂出来；可是我所见到的究竟对不对呢？我嘴里说着，心中惭愧！不能肯定的答出这是黑，那是白，在我想，便和没有回答差不多。谦虚的说,“我以为如此，不敢说一定正确”,到底是废话；告诉问路的：“试试看”，虽然和气，并无济于事。

怎样描写风景？怎样创造人物？怎样去想象？……这样的探问几乎天天到我耳中。我口中说着，心里惭愧，没法三言五语的说明白，而越说越多，自己心中越乱，直到听者茫然，我自己面红耳赤！

文艺界的朋友们，让咱们大家伙儿凑在一块，凭着咱们的良心，把这些我回答不出的问题讨论出些可以说得出口而无咎于衷的答案来，好不好呢？我说,“凭着咱们的良心”，意思是把咱们的真经验，客观地判定后，好是好，歹是歹，真诚的说出来。凡是未经咱们自己试验过的理论与说法，只能

作为“附录”，假若咱们以为那有介绍的价值。我说，“无咎于衷”，就是说我们真诚的道出真经验，而这经验也只能作为青年朋友的一点参考，不是写作的定律。虽然这仍然犯着未能作到这是黑、那是白的地步的毛病，可是，㈠大家说的总比一个人说的更确切；㈡我们的真诚与谦虚也许能给青年朋友们一点好影响。

九

这一年来的文艺象刀切的那么整齐，戏剧小说诗歌与杂文无一不与抗战有关，教任何人都能一眼看清，这是全民抗战的产物，也是全民抗战的支持力量之一。假若它也有一星半点不规则的地方，象一二文人因过于重视文字技巧而以为文艺不必死死拉着抗战，也没多大关系；它并没有成为，且永不能成为文艺上的一个有力的理论。至于沿着这个说法而写成的作品，就更不多见。不管他对“文艺应尽宣传的责任”怎样看，文人总是有良心的。既有良心，谁还肯专求文字的漂亮而把神圣的抗战放在一旁呢，那么一二向来不从事于创作的人，偶尔的说几句不负责任的话，也就只是说说而已。

反过来讲，这一年来的好小说好报告倒几乎都是文字朴拙，以真实的经验，写出使人感泣的文章，这些文章的内容是血是泪。假若稍加修饰，力求精巧漂亮，反倒容易流为油腔滑调，而失去应有的沉毅严肃，文字与风格配备着内容，不是文字与风格管辖着决定着内容。若是只会一套油腔滑调，无

论遇到多么重大的事，总先想怎样去造句与遣字，便是文字的奴隶，便是八股匠。假若抗战文艺不甚精美者被称为抗战八股，则抗战期间专事修辞与笔调的文章，可称为抗战期间的八股。前者有热心，可因努力而渐于成熟；后者永远是八股，今日弄文字，明白还是弄文字，故无前途。所谓抗战八股者可进而成为抗战文艺，而抗战文艺决定着将来文艺的命运。抗战期间的八股与科举时代的八股同为“死魂灵”，僵尸永难再立起！

载一九三八年十二月七、十四、十五、二十一日《大公报》

《抗战诗歌集》(二辑) 序

一

记得，在中华全国文艺界抗敌协会的成立大会上，冯先生说过:“士兵的物质食粮与精神食粮是同样重要的，所以兵站不当只供给军粮，也该预备文艺作品，大量的预备文艺作品。”这并不是冯先生对文艺者的赞谀，而是他领兵数十年的真经验；他确实晓得文艺在士兵心中能发生什么效果，并且知道这效果有多么大的价值。

在文艺界抗敌协会成都分会的成立大会上，冯先生又说过:“现在，武人应摸笔杆，文人应摸枪杆；文武双全，齐作抗战的好汉。”“武人摸笔杆”是冯先生由极度注意士兵的精神食粮问题，更进一步的愿军人也去学习写作。这又不只是句空话，而是他久已作到的事实。他希望别人去作什么，他自己就先去以身作则；作了之后，得到好处，他就更希望别人也因努力而得到好处。他在万忙中永不忘了读书，永不忘了动笔。读书写作永远给他无限的快乐。他愿别人也分享这快乐。读别人所写的，和写给别人去读，在他，不啻是人生中最大的责任与义务——明白别人与使别人明白是每个人所应负的文化使命。因此，他时时的写诗。目有所睹，心有所感，他马上要写出来。诗的体裁既经济又自由，他没有充分

的工夫去长篇大论的写文艺的散文。

二

冯先生送给朋友们的茶杯，上面写着“非抗日不能救国”。他约客人们吃饭，壁上先贴好：“要总动员须自己先动起来”——客人须自己去取菜取饭。每逢走进一个小茶馆或小饭铺，他先找小伙计或厨师傅去问：“你知道我们为什么打日本？”在许多与此类似的事情中，只就上边举出的两三样，已足证明他对抗战是怎样的坚决。他寝食不忘的是抗战，奔走呼号的是抗战。抗战第一，所以作诗也是为了抗战。

三

由前两段所述，再讲到冯先生对抗战文艺的主张就很容易了。抗战第一，所以必须教大家都明白；而经验告诉他，对士兵民众宣传必须清浅简明；不浅明通俗等于没说。因此，他的作品是以宣传抗战为主题，以简明清楚为格调。他希望大家都能明白他的话；明白了他的话，就是明白了抗战的意义；他的诗就是他的话，他不愿他的话说了等于没说。

上列三点的提供，我希望，或者能帮助读者对此集得到点更深的了解——读了诗，也明白了抗战，从而努力于抗战。

老舍　一九三九年六月一日于壁山

载冯玉祥著《抗战诗歌集》（二辑）一九三九年六月桂林三户印书社出版

《通俗文艺五讲》序

这小册子中所容纳的，不过是自抗战以来许多讨论通俗文艺的文字的小小一部分而已。虽然这里的五篇文字有它们的特有的历史与作用，可是它们都只抱着讨论的态度，决不敢说是什么要诀或结论。

所谓“特有的历史与作用”者，就是这几篇文字都是给全国文艺界抗敌协会创办的通俗文艺讲习会预备出来的讲义。去年冬天，文艺界抗敌协会接到不少外间的来函，询问通俗文艺的作法。于是会中就决定举办讲习会，请赵纪彬，王泽民，何容，萧伯青，老向，老舍六位讲师，分讲通俗文艺的各方面的问题。老向先生努力于民众读物的写作，而且作过推行平民教育的工作好几年，所以就讲《通俗文艺概论》，概括的说明通俗文艺为何物，并略言推行的方法。赵纪彬与王泽民两先生是久在通俗文艺编刊社任事，对于通俗文艺理论与实际写作都有很大的贡献与经验，所以就担任讲演理论与方法。老向先生的《概论》是提纲，赵王二先生的讲演是个别的讨论；至于老舍所讲的，便是给赵王二先生所提示的加以补充，多注意写作的技巧。何容先生是研究文法与音韵的，讲通俗韵文的用字与声韵的问题，当然合适。萧伯青先生对音乐研究有素，而且经名手的指导，会操几种乐器，所

以担任讲解民间歌唱的谱调及通俗韵文如何与音乐配备的问题。这样，讲习的期间虽很短，讲师也不多，可是把通俗文艺的理论，方法，技巧，音韵，音乐几方面都顾到了。

可惜，萧伯青先生因事离渝，未能将讲义整理出。临行的时候，他说："音乐的问题太广，很难加以剪裁，用几千字扼要的说明白；恐怕讲义无从交卷了。希望将来有工夫，能写出一本专书来吧。"因此讲义只能有五篇，即定名为《通俗文艺五讲》。其中，每一篇都是以谦诚的态度，道出各人所见到的，希求指正与批评。

老舍　一九三九年四月于重庆

载《通俗文艺五讲》，一九三九年十月三十日
中华文艺界抗敌协会上海杂志公司出版

通俗文艺的技巧

假若这里有一位没有听过看过旧剧或鼓书的文人，我想，在他心中也许以为这类的通俗的东西不会有什么讲究，只不过是东拼西凑的那么一堆而已。即使他让一点帐，承认它们多少有点讲究，那也绝对不能与古典的或新兴的文艺的技巧相提并论。

对于前一层，让我们拿旧剧本作个例子吧。旧剧之中，我们承认，的确有些乱七八糟的东西。可是由大体上说，它们都有一定的结构与表现方法，绝不是随便凑成，象一个梦似的。就是那些杂乱无章的东西，若留心看一看，也有它所以如此的原因。譬如，最初的一个剧本，本有完好的结构，与妥当的穿插；可是到了伶人手中，就许因为太顾向台下讨好，而把剧中某一部分尽力扩张，甚至于把它扩张到可以独立，另成一剧的地步。这样喧宾夺主，或化整为零，就破坏了剧本的完整，或失掉原来的意义。有好多武剧吃了这样的亏，只顾了起打越火炽越好，而遗忘了更重要的戏剧效果。

可是，相反的，也有些剧本，经过多少次演唱与修改而越来越简练精美，削去浮泛，只留下心核。近几年来，京派的伶人因与海派的竞争，往往以“旧剧重排，全剧古本”为号召，而排演“本戏”。这些“古本”多半是沉闷冗长，只增

了场子，多占了时间，并无怎样了不起的好处。这可以反证出旧剧在生长中也并不是没有受过淘洗与剪裁，虽然有时候不幸而变得很坏。

据上所述，剧本有时由好而坏，有时由坏而好，其所以好与所以坏，都足以证明旧剧并非随便可以凑成，它自有它的方法与技巧。

对于后一层——通俗文艺的技巧是否可与古典的或新兴的文艺技巧相提并论——我以为：因为形式的关系，技巧自然不能完全一样；但这只限于技巧方面，而不是在文艺本质与原理方面有所不同。由文艺的宣传性说，凡是文艺作品都要宣传一些什么；通俗文艺在这一点上，不但没有忽视，而且比别种文艺更热心：一出戏，一本小说，一段鼓词，莫不含有很明显的教训。因此，民众虽然大多数是文盲，可是他们有他们的道德上的裁判与责任，维系着精神的生命。他们的这种裁判与责任多是“有诗为证”的：作文官的要清明如包公，武官应忠勇义似关公与岳老爷，赵子龙是勇士的象征，西门庆理当永远拴在尿桶上……用不着说，这些根据是来自通俗文艺。戏台，书场，不啻是民众的学校。自然，在通俗文艺中也有许多淫秽的地方，可是淫秽的东西往往是在干净的东西里面包着。当形容潘金莲得意的时候虽然极不正当，可是到说她被杀的时候也极严厉。拆开来看，是反宣传，诲淫诲盗；合起来看，就知道了原意，正是惩淫诛恶。若是能加以剪裁，不教邪胜于正，自能不失其宣传的本意。至于那些专以淫秽为主的东西，当然是须禁止，正如别种专抒写色情而无其他更高的启示的文艺作品那样该当禁止。这样，通俗

文艺在文艺的本质上，实在尽着宣传与教训的责任。假若它有时候不大洁净，或思想陈腐，那不能只责备它本身，社会上没能尽到对它应尽的责任也不能不算是罪过。单拿文人来说，有谁在抗战以前曾想到过为民众写作一些读物呢？新的不来，旧的只好自生自存，当然它陈腐，它没有得到一点新血呀。它正当不正当，它陈腐不陈腐，反正它没忘了宣传。今日的问题是在如何去矫正它，革新它，因为它确是与别种文艺一样的负着宣传的使命，而且事实上证明，它确是有力量负起这使命。

在文字上，它也和别种文艺一样的具备着文艺的条件。它有想象，有图像，有音节，有脱口而出的字句。自然在字汇上，它没有《佩文韵府》和文艺辞典为它作解释，抬声价，可是它有清新的词语，象刚摘下来的瓜果那样带着田园的鲜美。它的字汇是来自民间，充分的含有民间的思想与想象。在这一点上，它也许比古典的，甚至于新兴的文艺，更多着一些新的血脉，往往使人拍案叫绝。在另一方面，我们必须公平的指出，因为民间的生活艰苦，教育落后，更因为民间文艺多半是取韵文的体裁，它的字汇也有好多是因袭沿用的，既不足以表现新时代的精神，更难以推陈出新。不过，这个缺陷也就正是今日所急宜设法弥补的；在弥补这缺陷的时候，我们一定也能公平的看出它的优点，它的优点也正同于其他一切文艺的优点，活泼，自然，脱口而出，绝不别别扭扭，使人闷气。

创作的文艺是想象的。通俗的作品一点也不缺乏这条件。在这条件下，也许它不学无术的把历史弄错，或误解某事件

事实的真意，可是我们不能说它不是想象的。它能从《水浒传》中单单提出个武松，使之另成一部小说。这武松也许不象原来的那个样子，不但杀嫂打虎，并且做了许多与他无关，而恰好是民间愿意听的事情，他也许会扑灭蝗虫，或求雨；事实是错了，但想象却充分的活动着。这武松的故事，有头有尾，有声有色，有穿插，有逗宕，从考证方面看，它是愚蠢得可怜；从文艺上看，它却自有它的立脚地。自然，这并不是说，文艺应当曲解了历史，而是说我们即使责备通俗文艺的历史上的知识太幼稚，我们可也不能不承认它的想象力的丰富。

在结构上，它也晓得如何由分散而团圆，由纡缓而紧张，由铺陈而判断，正如别种文艺的那样费心机，巧安排。就是一段鼓词，也知道这些方法，成为一个完整的一片段；不但在文字上如此，连唱法也是越来越紧，使事情与歌声一同走到顶点。

再提到趣味，通俗或者比任何种文艺都更聪明一些，仿佛它早就晓得“沉闷是文艺的致命伤”这一句话。在一个文人雅士看来，或者以为通俗文艺中的趣味太低级，或缺乏控制。我承认它有时候缺乏控制，因向观众讨好而失去严肃的态度；至于低级不低级就很难判断了——我们至少该想一想再说话。一个不晓得民间疾苦的文人，根本不能明白为何两个乡人为争一堆牛粪而打起架来，他当然也就不能欣赏因争牛粪这件事而来的打趣凑笑；而指为低级。这到底是不是低级？谁敢说！或者，一个文人看到野台戏中的包公嘱令王朝、马汉去捉鹌鹑烧烧吃，或包公自己背着铺盖卷赶路，他也许

说这是唐突包公，趣味低级。可是他一点也没想到，这种形容正是民众把包公看成为他们痛痒相关的人，是关切而不是唐突。至于要使民众都知道每个人的身分地位，而恰好的去配备每个人的衣食起居，那恐怕就先要解决民生问题与教育问题，而不仅是文艺本身的问题了吧。还有，有些文人以为通俗文艺中的言语往往不大干净，故曰之为低级。这也要看它要求的效果是什么，而不能专以粗俗否定其低级不低级。言语粗俗，而健康爽朗，一定比吞吞吐吐，暗隐淫邪的净得多。文雅不一定就是高级。故意掉书袋，之乎者也的自居高雅，也只能令人作呕，亦是低级。所谓低级不低级的判别，似乎宜以立意与效果的是否无聊而定，而不能以事实及言语的雅俗而分。通俗文艺生长自民间，它表现着民间的思想，反映出民间的生活，也就从民间的生活与思想中找出讽刺幽默，增多了趣味。有了趣味，便也增加了它的宣传力量。我们不能否认它的趣味有时候低级，可是我们切不可因为不了解民间生活，而把所有的趣味都断定为低级。

如上所述，我们知道了通俗文艺在各方面都有它的文艺根基。它并不是胡里胡涂的那么一团。明乎此，再去谈它的技巧，我们便不专从技巧上找技巧，而应更进一步的由技巧想到文艺共同的原则。这样，当我们撰制通俗读物的时候或者也就不至于一意摹仿，而忽略了创作。专是摹仿，自然自始至终是着眼于技巧，而迷于技巧之中，且渐渐的变为崇拜技巧，忘了改革与创造。结果，所摹拟的只是个空的架子，是种假的小玩意，不能成为有生命的活东西。

依据着上述的理由，我觉得通俗文艺有三难：不易通俗，

不易有趣，与不易悦耳。

先说何以不易通俗，在一切文艺创作里，好的总是脱口而出，喜怒笑骂皆成文章，坏的总是别别扭扭，矫揉造作。因此，世界上咬言咂字的文章多于现成自然的文章；也就是说，俗实难于雅。秀才会作八股，而不会写家信，并不完全是个笑话。写作通俗文艺，言语首先给我们许多困难。文雅的词字，有书史辞典帮忙；民间通用的字汇，无书可查，非我们自己到活的社会中去找不可，这就难了。一般的语言而外，耕作有耕作的，买卖有买卖的，各行有各行的，各业有各业的特用语；这就更难了。把握不住活的语言，便没法形容出真实的事情，新兴的文艺如是，通俗的文艺也如是。不过，通俗文艺既是为民众写的，就比新兴的文艺更不能将就——它必须俗，俗到连不识字的人也能听懂的地步。抗战以来，大多数的通俗文艺作品，在言语这一方面，犯了两个毛病：㈠以雅代俗，㈡以腐代俗。前者是出于老一些的文人。他们习惯作旧体的诗文，知道一些旧剧或鼓书的方法。所以他们所作的戏或曲，只是应用了旧的套数，而言语则仍然是很文雅。因为文雅，所以它们写不生动。他们的通俗字汇既不够用（即使他们肯用），而形容近代战争与事实的字义极难从旧文学词汇中找到，他们没办法。后者或较胜于前者，他们拒雅而求俗，可是也并不真知道民众的语言，于是就把戏剧与歌曲中的滥调陈词拿来，装璜一下，多少要有点通俗的色彩而已。这路作品里面，也许上句是“打倒日本帝国主义”，而下句是“叫小鬼们见阎王”。这怎能成为美好的宣传品呢。以文雅支持通俗文艺，根本是矛盾；民众若能了解

《史记》《汉书》，便无须有《铡美案》与《瞎子逛灯》了。以“见阎王”，“地流平”，“面前存”，“说根随”等腐词来支持通俗文艺，至多只能得到一点“不得已而为之”的原谅，因为通俗韵文既须有韵，而韵字又必须有变化，所以有时很难躲开“面前存”或“地流平”了。可是，这种不得已的办法只是一时救急，决不应视为通俗语言发展的正路子。民间有许多比“面前存”更自然更有力的词字，要当破一番工夫找出运用，不可以旧韵文为标准，而挡住去路也。

作通俗读物，照上面所讲的看来，用语用字不但不应故意求雅，且须时时留神自己的笔，深恐略一疏忽，即无意中的写得太深了。我们不以雅取巧，而以在通俗中还能活泼跳跃见胜。要俗，要活跃，所以避雅，并且要避腐。凡是陈腐的也必是该淘汰改革的，我们应随写随尽矫正之责，不可因循偷懒。

再说通俗文艺何以不易有趣。求言语通俗已属不易，求全篇的意思通俗则更难。这是可能的：我们费尽心机，一字不苟的，完全用民众习用的语言，写成一篇东西，而结果依然不能教民众了解。第一，我们用民众的话给他们介绍一位人，或一件事，按理说他们应该听懂了。可是假若这位人，这件事，与百姓们毫无关系，他们就很难感到趣味，而茫然不解。譬如：我们使抗战的某大将为一出戏的主角，画着姜维式的花脸，把日寇打得落花流水，以表现其英勇的精神和抗战的决心。这出戏（姑且承认打花脸等方法是对的），设若拿到一个山村里去演，就许毫无效果，大家莫名其妙。因为在这个村里，没有报纸，根本不晓得那位大将是谁；没有看过

或听过抗战宣传的文字与讲演，根本不知道抗战这件事，怎能怪民众茫然不解呢？听了与自己有关的事情才容易受感动，此所以乡间雷击了老树，必谓树上有巨蝎或恶蛇，因为蝎、蛇是会害人的，若单言老树，则关系甚微也。所以，单单用了民间的语言，而不计算人物事实与民众的距离若干，往往是费力不讨好的。事实人物都要切近民众，由他们所习知的事实引入抗战，才是好办法。第二，我们努力采用了民间的语言，而陈意过高，譬如用俗话写成一套抗战建国的哲理，其中没有具体的故事，没有有趣的形容，自难为民众接受。不错，我们为抗战宣传，须把其中的道理给大家说个明白，可是也别忘了文艺须有具体的表现，不但要大家明白，且须使大家受感动。一个心中很明白的人，也许因为算计得太细密了，而一毛不拔，心冷如冰，一个受了感动的人，才会热血沸腾，舍身赴战。新文艺在民间的失败，就是人物事实思想都与民众隔离太远。通俗文艺的兴起，首当弥补此缺陷。一方面要给民众以精神食粮，一方面要扫荡现存在民间的陈腐物。那么，我们就必须从民众的生活里出发，不但采用他们的言语，也用民众生活，民众心理，民众想象，来创造民众的文艺。除非我们成见的看不起民众，这工作实在不是低卑无聊的。我们要发动民众，而民众并不是一些橡皮袋，一打气就会鼓起来的。民众有他们的生活，与生活上的困难。他们既非超人，所以他们在一方面有侠肠义胆，在另一方面也很注意自身的实利。所以我们必须有民众的想象，我们才能一针见血的说到他们的心中去。在正面，他们有他们的义愤；在侧面，他们有他们的讽刺；在道出他们的义愤与讽刺的时

候，他们有就本地风光而想入非非的能力，而使文艺作品趣味横生。我们不但要去学他们的言语，也要思索言语中的生活背景；不但只看一看他们的戏剧鼓词，也要注意他们的笑话趣谈歇后语歌谣等等。明白了活生生的民间，把握住那活生生的言语，我们会和民众一样的去想象。以街上所卖的小唱本等为我们的范本，是绝对不妥当的。那些小册子中，有的只是民间文艺的影子；真的本子是在歌者们的心中；有的只是民间文艺的尸体；活的文艺在民间也是随时改动的。

如果能照着上述的办法来写作，我们无疑的能写成相当好的东西，因为我们不只是摹仿个空架子，而真是按着民众的生活创造出来的有血有肉的文艺。

不过，在现阶段，民众中还有大半是不识字的，所以不论我们愿意与否，我们必须重看韵文——因为它便于口头宣传。这就须谈谈通俗文艺所以不易悦耳的问题了。现存的民间文艺，除了评书，差不多都是有韵与音节的：戏剧、鼓词、秧歌、夯歌、山歌、童谣……都是韵文。这些韵文里，有的是数唱，没有乐器伴奏；有的呢，是伴以丝弦或管乐；有的在乐器之外，还须有舞蹈。这样，我们创作韵文的时候就大大的受了限制；除非我们能马上创作出新的音乐，新的舞蹈，我们就非利用旧的套数不可。单独一个人便能创作出一篇新文字来，一个人可不易把乐，舞，都一下子创出——就是改革一部分都不太容易。人才之外，时间与金钱，在抗战的今日，恐怕也很难允许作大规模的革新的运动。有这么大的困难立在我们的面前，而我们又不忍沉默，非作出点东西来不可，我们的工作可就非常的艰难了。前边已经说过，我们应

躲着那些陈腐的词汇，而代以民间活泼有力的语言；可是一谈到音韵音律，我们就不十分自由了。语音在纸上是一回事，到了歌腔韵调上便是另一回事。“揍死你”也许比“教你见阎王”少着一些迷信的成分，可是赶到某一歌腔上，它就许不如“见阎王”好唱好听。新字新词理宜随时用入新的通俗作品，可是它们没有受过音乐的洗礼，在纸上它们倒颇活泼，在口上可就软弱无力了。我们必须于字俗意俗而外，还得教它们有音乐之美；而且，这音乐之美还不能仅靠足以满足作者自己的朗诵，即算成功，它得能上丝弦或笛管。

为解决字音这问题，我们非知道点音韵与音乐不可。知道了一点民间文艺的音乐，我们便会差不多的把文字调动得能歌唱；句的长短，字的多寡，都能不大离格。知道一点音韵，则即使所写的通俗韵文不预备去上演，也能使文字多一些音乐之美，好念好听。至若关于音韵音乐的详细说明，另有别人撰稿，即不在此多赘。

以上是由文艺的共同原则，及通俗文艺特有的形式，讲说通俗读物的作法。以下再对戏剧鼓词等作法略略加以解说。

先说戏剧。

旧剧有许多种：二黄、川剧、汉剧、梆子……。每一种中都有它特殊的讲究。腔调、念白、行头、脸谱、锣鼓等等都自成一套，恐怕一辈子也学习不完。

那么，我们怎么样去写它呢？我以为，为写剧本，当然先须明白点戏剧的技巧，不然就无从着手，看戏，和讨教一些歌唱的法则，不是什么很难的事。略知道了一些，我们很可以放胆的去写，因为演员们若是有心去排演我们的剧本，导

演者自会去改正变动——大概没有一个剧本能不增减一字就恰好能上演的。关于哪一种板怎唱，哪一项打叫作什么，脸谱一共有多少种，都容易打听到，而且还有几本专书可作参考，无须在此多说。重要的倒是在略知唱法板眼后，如何去写一个剧本。职业的演员们知道台上的规矩，用不着我们去教他们；他们所缺乏的是剧本。他们有能力去把一剧本，按着舞台经验而改正而演出；他们可就是不会写出一本有新内容新思想的戏来。所以，写戏本是我们的事。写出了剧本，把要紧的地方向排演者说明，给他们以改正之权，但一定不许他们把宣传的本意删去或弄错；这么双方能合作，一本戏就能很顺利的演出。这样写过一本戏，我们对于旧剧中的规矩或者也就知道个大概了。

再者，近几年的各种旧剧，因交通的发达，与营业上的竞争，都有一些变化。以二黄戏说，因受了海派戏与文明戏的影响，行头、唱法和布景，已有不少的改动。梅兰芳博士从西洋回来以后，就把锣鼓藏起来，不在台上饮水，而且摹仿着西洋歌剧那样把歌词用力唱出。在老内行看起来，这样改变都是大逆不道，对不起祖师爷的事情；可是他们尽管摇头，而阻止不住这种改变。在新编的汉剧里，我也见到，摹仿海派的各角者联唱，连唱腔也是摹仿麒麟童的。因此，我们来写旧剧剧本，满可以不必完全照猫画虎；改动一些是无所不可的。有好多地方一经改动，就不易马上被民众接受，可是硬干下去，看惯了也就一样的行得通了。在广东戏里，周瑜戴雉鸡翎，而小乔穿高跟鞋！在川戏中，老翁穿古装，而小姐露着胳臂！我们不必以昆腔与二黄戏为标准。虽然这两

种戏都有严密的规则；可是昆腔已没落，而二黄也在改变中，它们的规矩越多，便越衰败，因为它们自己裹上了小脚。我们写剧本，不妨自由一些，在不得已的破坏而外，还须渐次建设，把新歌新景与效果什么的都设法增加进去，使与话剧接近。我们须虚心去讨教旧的办法，也须勇敢的渐渐给它输入新的血脉。

当我们去学习的时候，除为知道一些规矩而外，还要客观的去思索判断。一般的说，在二黄戏中，二黄宜于沉着安详的，西皮宜于飘洒轻爽的，剧情；慢板宜于郑重的，快板宜于激昂的，陈诉。一剧中先二黄而后改西皮，或先西皮而后改二黄，在我们心中就该有个尺寸。不可随便改变，不可改得太快。若通体用二黄或西皮，则因剧情的发展，自然是越来越快，先慢板，而后原板，而后快板；就是散板的应用，也自有它的用意；不重要的角色，或不重要的事实，自宜以散板随手表过，可是有时候也因为加重表情，故意用散板，演员可一字字的清楚唱出，而腔又活动无板眼的拘束，足为表情之助。职业的演剧者，必能详详细细为我们解说某腔某板的唱法与规矩，可是也许就说不出那腔那板在全剧中的效果。所以我们自己须加以揣摸。还有，大段的歌唱放在什么地方，也应想过。一般的说，一气唱下几十句或百余句的办法，现在已不大行得通了。第一因为演员不能都有好喉咙，好身体，当然对此生畏，不敢演唱；第二，歌唱过长，便妨碍了动作，往往费力而不讨好；第三，在给民众扮演新内容的旧戏，处处费力求明晰，不能多以歌唱述说，因歌腔往往阻碍剧词的明显啊。我们不妨多写几句唱词（虽然不必一气要百句），那

喉咙好的演员可以多唱，或少唱几句而句句拉腔；那喉咙坏的可以少唱，或多唱而不必要腔，时间正自相等。我们须给演员们多预备词句，而后任他们选择剪裁。这较长的歌唱放在什么地方呢？我以为最好使它负有抒情的作用。用说白，用动作，已把故事发展到一个段落，台下已看清这一段是什么事，再利用歌唱陈述或感诉，即使腔调稍复杂，听不清唱的是什么，仍能以歌唱之美动人，仍能不使剧情晦昧。每逢用“一言难尽”叫板的时候，须留神所要唱的必是听众们已看明白了的事情，不可突然而来，致使听众因没听清歌词而也摸不清故事发展到什么地方去了。在话剧中，后来的事必须先为暗示出，以备发展；旧剧亦宜取此法；既为民众表演，暗示或仍恐不足，必屡屡提醒之。至于开打，亦宜活动；北方的戏多重武功，南方的则不甚考究；故剧本中的武场不可太固定，若能减去开打而仍能成戏，或减少开打而不致损失剧情，庶可免去许多困难。总之，为民众写剧本，宜知旧的套数，而不可取法太高，结构太死，以致失去伸缩性。以昆曲二黄为范本，则剧本宜力求紧炼，场子越整越好，使之一气呵成，无懈可击。此等剧本宜出演于都市，一到乡间便许因整齐而被视为死板，因严紧而障碍了剧情的明显。所以，为乡间预备的剧本稍为琐碎一点或者倒能收效较大。关于说白、行头等事亦本此旨，不必一定非合某派的规矩不可。一个有伸缩性的，可通融的剧本，略加改动，即可应用于数种不同的戏剧上，二黄可改为汉调或秦腔也。

鼓词比旧剧简单，较易创作。可是，唯其因为简单，容易成篇，往往写者就忘了把它写成一段有情有景的东西，而

只取些空洞的标语口号把它填凑起来。戏剧必须有故事，因为须拿到舞台上去扮演；鼓词只靠唱者一人说唱，故没有故事还能成篇入弦，于是作者也就很容易把一套空论作成有韵的歌词，而称之为鼓书。其实，鼓书虽非戏剧，但当歌唱之时，唱者手挥目送，且唱且做，实一人而兼充数人也。小曲因为字少腔简，可仅作抒情之用，鼓书则长起来可演奏整部小说，如《隋唐》与《刘公案》等，短的亦须自成一段落，容纳一个小故事。旧的鼓词中，也有不说故事的，但为数极少，且别具作用。譬如在堂会中的寿词或喜歌，通体皆谀赞之词，无具体的故事，或为宣传某项知识，如全国山名水道等，其作用等于通俗读物中的“杂字”书。此外，则大都以演述故事为主，而略含教训；以事感人，以理劝诫，深合文艺的原理。我们拟制新词，对于新知识的灌输，也可以作些有“杂字”作用的东西，如新式军械的说明，或防空常识等。至于为激励爱国精神，坚定抗战决心，则仍当以具体的故事，寓劝励之意。

通常在都市中演唱的鼓词，大概以一百五十句为一段。在这样的一段中，有时容纳一完整故事，有时仅为一故事的一部分——即成为一本。在乡间演唱，大都以二百句左右为一段，一段唱毕，稍为休息，即接唱第二段；有十段左右可供演唱半日之用。都市中的，段短而腔繁，每段虽仅百余句，亦可占二十分钟左右，故无须说白，亦仅在上场时略道故事的情节，或仅报告要唱什么节目。一唱起来，即不再说话，以求一气呵成。在乡间，因腔简，故句多。为省些力气，为说明前后段的关系，都有随时加入说白的必要。抗战鼓书，颇

可取此法，唱一小段，说明几句，以说白补充歌词，当更清楚得力。

在乡间，每于唱正段之前，先唱几句凑趣的闲词，如八角鼓中的岔曲，所以静场压言也。然后，书归正传，但仍有数句诗篇，点明全篇大意。在都市中，则开口即唱诗篇。

诗篇通常为八句六句四句。词较雅，平仄较严，郑重的提揭全篇大意。也有只用两句的，或甚至完全不用，而开门见山即说出故事者。在创制新词，可取后法，不必迂回，而一语道破，则颇痛快。

一般的说，歌词首段总先介绍出人来，而后随故事之发展，随时绘景绘情，而至于点顶；最后，略示教训。

历史上的人物比较容易描写，有时只须描绘他在这一段故事中的服装态度即足，因为听众早知道他的相貌性格也。描写一个新人物，则须简而有力，几句话即抓住一个相貌与个性，实非易之。假若简而不精，还不如多说几句。乡间之唱武松者，往往以数十句形容一双拳头如何厉害，为打虎先壮声势。此虽有失剪裁，而听众对形容总比对说理更感兴味。

介绍出人来，即须说事。在叙事中心见情见景，以俗浅的文字说得动人，以细微的情景表现重大的事件。人在事与景中，有狂呼，有悲叹，有大笑，有细语；叙述虽限于篇幅的简短不能复杂委婉，而动作音容却能活现，和唱戏相仿，亦自动人。

有了人，有了事，须在人与事发展的高潮前，故作逗宕。或言感情，或写景物，或插述一琐事；然后急转直下，句子力求简劲有力，以便于速唱，把故事结束；而后再以三言两

语，略作教训。

形容人，述说事，不怕人如何高伟，事多么重大，必须利用民间习用的语言，使深入浅出，必须从民众生活中表现出，使易了解。不可贪雅，更不可忽略了听众是谁。

板眼腔调虽多，但大体说来，能把七字句写好——即写得平仄顺嘴，无难吐的音；词字有节，无绕嘴之处，便可适用。演唱者为行腔运字的活动，很会把七字句变成九字或十一字。以言平仄，一句之中虽不必严格的用律诗的办法，但必须爽朗自然；一气用四个平声或五个仄声字，当然不会美好。七字句中自然应为二二三——跪倒，磕头，眼圈红；有此基础，再变为十字，譬如——小幼主，跪倒磕头，眼圈红；亦甚顺口。反之，若写成"跪倒，眼圈红、磕头"，则本句没法唱，增多了字，仍不能唱。

鼓词用韵甚宽，不必照诗韵，只要合辙即可。北方有十三道辙，有专书可查；南方可以就南音断定。不过，南方所用的辙，由北人听来，即有不合辙的地方，如南方可以把"陈"与"成"押在一处，而北方则"陈"在人辰辙，"成"在中东辙，绝不相混，不可不知。

韵皆用平声字，为鼓词中的通例。乡间所唱的坠子，及犁铧大鼓，往往也有混入几个仄韵的时候；京音大鼓则极严格。上句尾既是仄字，下句的韵又是仄声，当然唱不响亮；虽有时不得已而可通融，要当以平声韵为准则。京音大鼓，对韵律最讲究，近年来且有上下句都用韵的趋势，如"劝君莫把国仇忘，努力齐心打东洋"，"忘"仄"洋"平，均在一辙，唱起来非常悦耳。不过，一辙之中，平音字甚多，而仄音字

也许很少；仄韵甚宽，而平韵或者很窄。光是押一道韵，本已给作者以不少限制，若上下用两道韵，则限制又增了一倍；再遇上平仄韵宽窄不同，有上无下，或有下无上，则困难更多。所以，为求句子好听，不妨试用两道韵的办法，但不必拘泥于此，以免因择韵字的关系，而把句子反弄得死板呆滞了。

通俗韵文中，以戏剧鼓书为最难作，因为这两种东西里包括着文字，音乐，音韵，故事，和其他的好几方面的问题；任何一方面的袭用或改造，都须下一番工夫去研究；而且这一方面的改造，往往受着别一方面的牵扯限制，而不能畅所欲为。因此，我们若是先从这两种东西去试验，则方面既多，所获犹广。会作了一首鼓词，则对于无有故事的小曲自然不会无从下手。

小曲的调子极多，大致都平易好唱；因为平易，所以很难容纳激昂慷慨的词句；至于那些艳调，更不用说，自然是会把多么好的内容也带累坏了的。因此，我们必须留心选择曲调，切勿随便填词。大概的，腔长则字长，腔柔则情靡，故不如腔少而可快唱者之易于叙事，也容易激促雄壮。再者，小曲简短，正如新的抗战诗歌；利用小曲既有以腔害词之病，倒不如撰制新歌新谱，使歌词通俗，歌谱简单，易学易唱，既合理，又合算。小曲的词与谱，因此，也就不在这里介绍与分析了。

载《通俗文艺五讲》，一九三九年十月三十日
中华文艺界抗敌协会上海杂志公司出版

抗战戏剧的发展与困难

对戏剧，我是个外行。不懂而假充懂是要不得的态度，也是我一向力求避免的。现在，我要谈一谈有关于戏剧的事；请放心，我决不是以一个剧作家和剧评论者自居，而是就着所看到的一些事实说几句外行话；这，与其说是发表意见，倒还不如说是请求指示；善意的外行话，我希望，有时候也许能“歪打正着”的有些意思。

首先我要指出的，是在我到大江以北去劳军的时节，到处都得到了看戏的机会。我说不上来，现在我们一共有多少个剧团；我没有资格去批评表演得好坏；我只知道到处有戏看。

我去看戏，军民人等也去看戏。我说不出什么来。可是，我与他们都承认了戏是值得看的，而且都因为看戏受了点感动，得到了些新知识，认清了一点抗战的意义。这恐怕就是所谓的什么效果吧？我不敢多说，我心中却暗暗的记牢：抗战戏剧已不是书铺子里的摆设，而是在军民心中活动着的东西。我所见到的剧团多数是随着军队的。当上演的时候，我看到军官们的笑容，仿佛他们觉得军队中有剧团是件足以自傲的事，象打了次胜仗那样。是的，军官们已经认识了戏剧的价值。大概他们是这样想：演戏给军民看，从而增强军民

的抗战心气，自然就会打胜仗的。倘若我猜测的不错，那就无怪乎他们面带笑容了。

有时候，他们的笑容可是一种无可如何的，啼笑皆非的。比如说，他们得不到真正的剧团，而不能不东拼西凑的，弄起个可以勉强登台的小组织来；或是，找不到话剧人才，而硬教地方上的秦腔班子或二黄班子来演抗战的文明戏；或是，有剧团而因为一点什么事不能演戏，只好教演员们暂且唱些抗战歌曲，或说一段相声……有一于此，军官们的笑容便无法不显出怪不得劲似的了。因此，截留别处的演员等等的笑话也是时有所闻的。

上述的情形，令我想起战前的戏剧运动来。那时节，各地的活动总是在都市里打圈子；结果呢，热闹过几天便又依然沉寂。抗战以后，戏剧要负起唤起民众的责任，于是就四面八方地活动起来，到今天已经是抗战需要戏剧，戏剧必须抗战，二者相依相成，无可分离。这是多么使人兴奋的事呢！有些人或者还不相信文艺到底有什么抗战的力量，因而也就以为设若文艺躲开抗战也许更委婉漂亮一些。我说，这是闭着眼睛讲，完全与事实不合。对戏剧，我是外行，不错；但是我所看到的事实，至少也使我没有造谣扯谎的罪过。

我还看见一点事实，这可不象前面所讲的那样使人高兴。因为到处有戏看，我已和《放下你的鞭子》等戏成为老朋友了。到处表演这几出老戏。一点不错，戏剧工作是热情的想尽到责任，可是他们不能不因为又是《放下你的鞭子》而皱着眉；一点不错，军民都早早的坐好，眉开眼笑的等着开幕，可是幕一开，大家不能不因为又是那一套而泄气。是的，一

出好戏是百观不厌的；不过，我们演戏是为了抗战宣传。因此，我们的戏剧就必须与军事及其他一切建设的进展配备。我们不能老演《单刀赴会》，正如同我们不能老唱《九一八》。

没有剧本；尤其是没有一两幕的适用于舞台设备苟简的地方的剧本！这个灾荒要是无法救济，广大的抗战戏剧运动大概很有塌台的危险。我不是个剧作家，想不出怎样才能多产生剧本来。我只能把这个事实提出，使大家注意，赶紧想办法。同时，若有人以为抗战剧剧本已经太多，看着已有点头疼，我可负责的告诉他："那是您自己的头有毛病！"

说到这里，真是应了一则以喜，一则以惧，那句老话了。我希望剧作家们能使我们转忧为喜，使得广大的戏剧运动不至于中途失败！

外行话大概也和别的话一样，说起来便不易停住；我还得说下去。关于话剧，于剧本荒而外，我还看到两个困难：第一个是各地方演剧的设备太简单。为补救这缺欠，当然最好是大量的置备一切应有的东西送到各处去了。不过最好的方法，在抗战的今日，可不见得就是最容易办得到的。钱，运输，都不是一想就能解决了的。抗战的宣传是不容稍缓的事，我们不能等着诸事具备再从容出台。反之，我们应该于没办法中想办法，于极度困难中克服困难。别的暂且不提，当我们每个剧作家写作的时候，就该把演出的困难放在心中，记住了前方的营中与村里并不是上海租界。我们须写能够在穷乡僻壤演出来的东西。第二个困难，是剧中的言语。到如今，各地演戏还有不易使观众完全了解的毛病，而许多观众还抱着看大画（布景）的态度而来立在台前。我所看到的话剧，差

不多完全是用官话；在北方，普通官话本可以到处通用；不过，在永没有机会离开本乡的人，便未免听着耳生；戏剧中的对话，一表就过，又不能一句听三遍，那么一句没听清，便感到有点莫名其妙了。再说，对话的动人不在乎字字吐清，如报账目，而在乎用语巧妙，使人在话语中领悟到生活的趣味与意义。清楚远不如亲切。要亲切，恐怕就非土语不行了。所以我们是不是应当尽量的采用土语呢？这一定有不少的困难，可是，据我看，实在值得我们实验实验。想用土语，便能想到怎样了解民众生活，从而由民众生活中择取戏剧的资料；能做到这一步，抗战戏剧或者就不仅是瞪着眼教训大家，而是能以同情与谅解去感动了。

谈到旧剧，问题似乎比话剧还要多一些。以剧本言，它比话剧剧本更难获得，因为把新内容恰好合适的装入旧形式里是件很不容易的事。我在西北所看到的，除了易俗社的几本新戏，便只有欧阳予倩先生编的《梁红玉》了。易俗社的剧本，先不管它们的好坏，是按照秦腔的规矩作成功。西北是秦腔的地盘，所以这些戏倒能顺利的流行。至于别处所编的剧本大多数量依照二黄戏的规矩的；二黄戏腔多字缓，有时候十几句就可以唱几分钟。此种剧本，因此，就往往很短；要想把它们用入秦腔，便嫌过于短促；秦腔中每每很快的一气就数下好几十句去。所以，此后要作旧戏，无论是利用哪一种剧形，必须作得长一些，以便各地方的改用，长了有法子改短，短了可不易加长。

行头问题是颇有趣味的。易俗社的新戏中的人物，即使是演目前的事实，都穿行头。烟傻六，我记得，是绿脸，插

鸡翎的。虽然我自己也曾主张这样办过，可是头一次看这样脸的烟俊六，我也不免有点不得劲儿。但是，及至去看第二次，我又不觉得怎么难过了；大概这与看得惯不惯有点关系吧？易俗社终年在唱这路戏，若是没有很大的号召能力，恐怕演员们早已饿死了吧？

在我看，穿行头的问题与其说是在合乎情理与否，还不如说是在大家看得懂看不懂。乡间的老百姓知道烟俊六不知道，我不能回答；我的确知道他们不晓得许多我们自己的名将。那么出来一群红脸，白脸，而使大家莫名其妙，就太不上算了。因为，有人主张，抗战旧戏剧须用古代的故事，既便于穿行头，又易于认识。可是，古事是否全然与今事相合，又是个问题。勉强使梁红玉说一套抗战的口号总多少有点别扭；古代的人与事很难，恰好反映出我们今日所能解决的一切，它至多也不过能给些一般的教训而已。教训是笼统的，一定不能解决问题，而我们今日恰恰需要能明白指出怎样抗敌怎样坚强自己的办法来的戏剧。

为了明白指示出办法，就非演目前实事不可。于是，就有些地方演旧戏而不穿行头。事是目前的事，打扮是时代服装，可是打锣，拉琴，歌唱，又都与旧规矩一样。这样办，在一方面老百姓会批评："戏不错，可惜没有行头！"而且连演员们也感觉到，没有行头的确损失不少动作身段之美。在另一方面，可是，不要衣箱可以减少经济上的困难；不穿行头，又可以减少松装的麻烦；实在是合算的办法。同时，既穿时装，便可充分的具体的表演目前的事实与问题，使观众得到亲切之感！——他们不象看《长板坡》那样只为古人担忧，而

且为了自己的安全与国家的兴亡而受感动，而去深思默虑。

这样，穿便衣，表演时事；确是个好办法。它把舞台与观众之间的距离缩短了许多。用行头的时事剧未必不叫座，用行头的古事剧未必没效果，可是无论怎样说，总都显着观众与舞台距离太远。去了行头，这点障碍，再加上所演的事实就是本乡本土的，腔是熟腔，话是土语，台上的人也就仿佛是台下人的亲戚朋友。当然成功。要穿行头，就得一切都有规矩。穿着肥大的袍子而不会走台步，是多么难堪的事。利用旧形式便很容易被旧形式拘束住。是的，旧形式中有许多优美之处理当保存；不过，你一爱它，就舍不得割弃任何一点，而戏剧的改造也便因而停顿。假若先打倒了行头（或先打倒任何一样东西；在我的私心上，我是爱行头的）以便自由表演时事，则许多的新东西都可以渐次加入——比如说，于旧歌腔而外加入抗战新歌，于旧舞姿而外加上新的跳舞等等。这样增加新的成分，还或者不至于象古装的王宝钏手提带有小电灯的桑篮那么刺目。一旦得到新的血液，旧剧便可以走上改造的途径了。

新血液的输入，一定先要把旧东西抽掉一些去，否则旧的套数不减，而新的花样日增，就恐怕吃得太多，不易消化了。我们须客观的检讨旧有的那一大套，以定去取。无论是哪一种旧剧，从服装上，歌曲上，姿态上，故事上，都有它的缺点。我们若不明白它原来的缺陷，便不易给它输加新血——本来它的眼不好，而我们却先给它安上个假鼻子，岂不更加难看？所以我们必须费些工夫认识它，研究它，检讨它，而后才能改造它。

好，外行话至此告一结束。

载一九四〇年一月一日《扫荡报》“元旦增刊”

怎样维持写家们的生活

怎样保障写家生活这个问题，在今天，还大不易谈。因为社会上对这问题还没有多少准备；一旦提将出来，就难免不发生误会。所以，我用了“维持”两个字，先解释一下。

所谓保障，必有法令的根据。假若我们已有了一部相当详密的出版法，能使写家们按照法规去索取应得的酬报，那么写家们就用不着向社会上饶舌,因为法律已给了他们保障。可是，我们现在还没有这么相当详密的一部出版法。所以写家们便没法向书商们据理交涉,只好人家说怎样就怎样了。请求政府修正出版法自是正当而切要之举。但法章的重修另定是需要时间的；快饿死的人是等不了先改良稻种再吃饭的！

快饿死？至于那么严重？啊，的确是那么严重；不然，我们就还不愿说话。以我个人说，自七七事变以后，十分之九的版税是停止发给了，稿费由八元落至五元，甚至于二元，一千字。生活程度呢？先不说别的，只说我天天必用的毛笔已由一角五涨到五角一只。二元千字的报酬，除去纸笔的成本而外，不够吃一顿饭的；更不用提还有少于二元千字的时候。因此，我们所谓保障写家生活，决不含有其他的意思，而是直截了当的要求吃饱，吃饱才能写作！

你们不会改行吗？是的，我们可以改行，而且有已经改

行的。可是我们没有一手画方、一手画圆的本领，不能一面去抬轿子，一面还写文章。同时，抗战宣传，责在吾党，在精神食粮普遍饥荒的今日，我们实在不甘心丢下笔，去抬轿子！我们这里所谓的写家生活，就是使写家能生活得下去，还能继续供给社会以文艺作品，不是只担个写家的虚名，而事实上以卖瓜子为业。写作能成为职业，才能有职业的写家；职业的写家增多，精神食粮才可丰收。可怜，整个的文艺界已没有多少可称为职业写家的了；饥饿是不会支持文艺热心的！写家们，说来好象是废话，也有父母妻子，也有时候生灾闹病，并不是金身的罗汉，既无家庭之累，又无生病之虑。为了家庭，为了生命，他们不能不含着泪去另寻生活；写家无罪，罪在制造精神食粮的得不到物质食粮。

还有，较长的作品是需要较长的时间的。今天，大家都在喊，缺乏剧本啊，没有长篇小说啊！可是作家的酬报既低，低得不能吃饱，他怎能去用半年或八个月的工夫写一部作品呢？他能活八个月才能关上门写八个月的文章。否则他只好把文艺凌迟，今日卖二千字，明天卖八百字，从手到口的对付着活下去。若说，干脆以文艺为副业，而另打吃饭的主意，那就等于说种地的可以不拿锄而收获。文艺并不是打打台球洗洗澡那类的事儿。

以上的一点解释，第一是说明了作家们应享的利益，并没有法律上的保障，所以因生活的困难，不能不向社会上申诉。第二是作家中已有因穷困而另谋出路的，作了别的就没法再尽力于撰著；假若大家还不想办法，势必至作家越来越少，精神食粮的供给也就越来越困难。第三是社会上切莫以

为一天挣八角钱就足够作家喝粥的，有了粥喝就应当埋头苦干；要知道作家也有父母妻子，也有时候和旁人一样的闹病。最后，而是最要紧，是作家今日的要求，还不是保障，而是维持；只要能维持生活，大家就必能体谅时艰，尽力于抗战宣传工作。作家们不是不会去干别的，不是不知道干别的能使生活更舒适一点，所以不愿意抛弃了这劳力大而酬报少的工作者，纯出于他们晓得文字的力量在抗战中有多么大，而不肯轻易的离开岗位。假若作家很容易补充，今日走了一批，明日就能补上一军，那么他们也就可以放心改业，让人家来换班；但是，事实上，一年半载中未必有一位新作家出现，旧的走开，新的未到，文艺便得脱节！

我再说一遍：今日作家所要求的是怎样维持生活。正如同物价高涨，车夫轿夫工人仆役便也增高工资一样，顺着这个意思，我想出几条办法：

㈠ 提高稿费：在战前，我自己能卖到十元或八元一千字；自从流亡出来，最高的——也是偶尔的——得到五元千字，最低的是八角；平均来说，是二元至三元千字。一天，我最多能写散文两千字，若是写诗歌便只能得二三百字。假定我能每天必写——事实上决办不到——就按每千字三元说，一个月的收入不过一百元。我须住房、吃饭、喝茶、买纸笔，还得给家中寄生活费（我有八十四的老母与不到三岁的弱女！我没法活下去！且不管我有什么成就，我十几年的心血是花在文艺上却一点也不假。也许是靠着面子吧，我还能拿到三、二元千字；我的朋友中就真有干一个月而拿不到三十元的！写诗的朋友们就更苦，诗是不容易作的，即使是十行八行，也

许想两天而难满意；费两天的工夫，按现在的市价，他只能得两三毛钱！一首歌，能从塞北唱到珠江，在每个抗战军人的口上，而写那首歌的人哪，只得了两毛钱！再来一首歌吧；啊，万难了，那写歌的人已饿死了！

公公道道的，我们要求至低的散文稿费须是五元千字，韵文是两毛钱一行。我说，公公道道的，就是说作家们并不要求起居舒适，只能维持生活。我们有良心，我们也希望别人公平。现在，有的地方只算字，把标点除外，难道标点就不用心思吗？有的地方只算本文，不算标题，不算引言；标题难道是不必要的？难道是可以随便安上去的？即使是随便安上去的，就忍心的非把那几个字除去才算价吗？这类的事实还很多，我不愿再多举，我只求大家公道一些——显然的，不算标点与标题这类事是太不公道！

㈡恢复版税与确定版税，有些书局虽还卖书而停止了版税。有些书局在抗战后，把版税成数减低。我们要求恢复版税，并确定版税的成数。在战前，一般的是初版给百分之十五，二版以后给百分之二十；起码，这个成例不能破坏。现在，书价增高，而版税仍按原价发给；可是书价减落的时候，版税又照着减低的算帐，不公平还有个限度没有呢？

㈢一二两项，据我想，决非所望过奢。可是作家自己没法向别人交涉，因为没有法令可根据。出版法的修正是必要的，但为了救急，应由政府与出版家和写家们妥商办法，一致遵守——有了这临时的办法，或者到修正出版法的时候也就容易找到事实的根据了。

㈣文艺贷金：有不少文艺工作者，已在前方或后方搜

集了抗战与建设的材料，想把它们写出来。可是，正如前面提过的，他们需要较长的时间，而自己的肚子与一家大小不能长期绝食。假若政府能有一笔货金，按照写家——诗人、小说家由文艺协会，戏剧家由戏剧协会，证明——的所需，贷以款项，然后再由版税及稿费中偿还。有了这个办法，写家们才可以有计划的，安心的创作，否则始终是给报屁股赶活，把文艺全零卖贱售出去。

（五）救济金：文艺协会应设法筹得一笔钱，专作为救济写家之用。有的写家生病，一家断炊；有的写家死亡，全家也得跟着饿死；有的写家自前线或沦陷区域逃来，无衣无食；有的写家惨遭不幸，家破人亡；这些，都应当救济，而文协无钱，爱莫能助。文协应马上设法，限期得到这些款子，由理事会保管支配。

写家的生活能维持，抗战文艺便有了着落。抗战文艺怎样的增高了抗战力量，谁都知道，用不着再说。我自己是个职业的文艺工作者，我知道我作了什么，也知道我所受的痛苦。同时，我知道假若我的待遇与酬报还没有改善的办法，我只好去另找活路。不用希望我改了行，还能以文艺为副业；我不能给人修脚，又带剃头！我所提的办法也许有欠详密妥当，我不过是希望具体一点的提出，好使讨论与实施的距离更接近一些。

载一九四〇年二月二十四日新加坡《星洲日报》
“晨星”副刊

战时的艺术家

到处有青年在工作着，或正想作抗战宣传的工作。有的会唱歌，有的会画两笔，有的愿演戏，有的想作小说。可是，他们至少有两个困难：㈠他们所喜欢做的，未必就是他们所能做得好的。他们的心是热的，但热心并不能马上使他们得心应手，一做就做到好处。他们在学识与技巧上，都需要有人来指导，也必能热诚的接受指导。㈡去为抗战作宣传，自然要有组织。有组织便须有领导者，在办事上，纪律上，宣传方法上，能领率得起来，使大家诚心悦服，有计划的去工作，不至于乱七八糟，劳而无功。简言之，今日的愿尽力于宣传工作的青年朋友们既需要技术的指教，也需要办事做人的领导。

于是，我们想到，在今日作个艺术家，他的艺术修养与办事才力是同样重要的。一个向来闭户潜修的人，不管他的造诣怎样高深，在今天，他恐怕只能作个人的成绩展览或表演，而无补于抗战宣传工作，因为他一出屋门便也许连方向都迷了，怎能去领导别人呢？况且，他一向是圈在屋里的。碰巧他连抗战是怎回事还不大清楚，那么想教他同情于士兵与百姓，而把艺术的享受与激励给大众一些，恐怕他还感到不屑于呢。

还有，一位习于住在象牙塔内的艺术家，会告诉我们："闲情中方有灵感，风尘中万难创作；为了艺术，大家都须藏起去！"这个态度必会使他对青年们不但冷淡，而且厌恶："小孩子们！打打篮球已经够吵人的了，硬敢说艺术，不要鼻子！"他的心中没有国家，没有民族，只有自己，与自己那点闹着玩的艺术。你若是把他说急了，他会告诉你，艺术是没有国界的。这话里就含着不少愿作亡国奴，而上东京去开开展览会什么的意思。

我说，今天的一个艺术家必须以他的国民的资格去效劳于国家，否则他既已不算个国民，还说什么艺术不艺术呢？最高伟的艺术家也往往是英雄，翻开历史，便能找到。艺术家的心是时代的心，把时代忘了的，那心便是一块顽石，青年们是时代之花，把他们的热情引入艺术中，从而由艺术中表现出，才是今天艺术家的真正责任。

讨厌那打篮球吵人的青年们的艺术家们也许还会说："我们决没有忘了民族国家，不过我们是等着抗战完结，胜利了以后，把材料搜齐，再细心创作。我们决不肯轻易的制造，使抗战破坏了艺术。"

这似乎言之有理，其实并不很对。没有热情，没有艺术；技巧不过是帮助表现热情的。世界上有技巧拙劣的伟大作家，而没有技巧精确而心如死灰的伟大作家。艺术每逢专重技巧，便到了她的末日。是的，若是莎士比亚少写一些也许更好，可是我还没看见一个专靠冷静细腻而成为莎士比亚的。以言热情，翻开世界艺术史看看，哪一出伟大的戏剧，哪一幅伟大的图画，不是表现那伟大的时代精神，不是对民族的光荣有

所发扬 ?就是那最细腻的《神曲》，也还是随时的揭露对民族，对宗教，对帝国的关切与激励或警劝？假若但丁时代而有个汪精卫，我想但丁会把他放在地狱中，正如同把在他那时代还活着的教皇放在地狱中一样。冷静的看么？热情从何而来呢？把自己放在美丽的小园里，你只会吟花弄月。那就是你的一点小小的热情，一点小小的灵感。拿这点幽情支持着抗战期间的生活，而说在抗战后能创作出有关于抗战的伟大作品，岂不是梦想？是的，抗战后必有伟大的作品出现，那可是必出于在抗战“中”尽力的战士之手，决不是旁观者的成绩。情绪是艺术家的发动机，也是艺术所要求的最大效果。今天你心中茫然，抗战后居然能作出有最大效果的作品，你是自己欺骗自己。今日的生活，与生活中的热情，决定你明日的作品的内容与形式。今天你心中空空如也，明天你还是那样。冷静只有观察，没有体验。观察可以漠不关心，研究一个死人的形态，正如研究一条死狗的形态一样。

把你的英勇同胞，战死沙场的同胞，当作一具十成十的死尸看待，而会写出一个民族英雄来，我不信！体验才能得到全部的真实，才能于真实中领会到别人的感情，才能自己有所动于衷。你须马上去生活，活动；否则静立旁观，你就只知道了“事”，而得不到“情”；事是帐本，情是力量。帐本非精确不可，情绪正不怕要长江大河的一泻千里——就是写得粗莽一些，也不足为病。

出来吧，艺术家们！青年们热情的等着你们，呼唤你们呢！大时代不许你们“悠然见南山”，得杀上前去啊！

载一九四〇年二月十日《新华日报》，题为《艺术

家也要杀上前去》。同年三月二十七日—— 二十八日新加坡《星洲日报》“繁星”副刊转载时改为现题。

青年与文艺

青年们喜爱文学是当然的，不是怪事，也不是坏事。从学校教育上说，青年们血气方刚，正需要文艺作品来感动感化；从社会教育上说，文艺既然是社会的自觉与人生的镜鉴，大家若能从年轻的时候有些文艺上的爱好与欣赏力，必能对将来作人处世大有裨益，而且能慢慢地把社会上一般的文化水准提高，所以说，青年们喜爱文艺不是怪事，也不是坏事。

不过，读了几本小说或戏剧可不许马上就以文艺青年自居。在一个教育发达的国家里，读书正如同游泳或旅行，是每个公民在生活上必然要作的事，只有在不懂得运动的社会里，才会有一人游水，大家站在一旁看热闹的现象；同样的，只有教育不发达的社会里，才会有一人读书，大家莫名其妙，而这一位先生也很容易自命不凡，以秀才或文艺青年自居了。要知道，对文艺的认识并不是件很容易的事；说到文艺批评与创作就更难了。假若只因为读了几册文艺作品而自称为文艺青年，不但仅仅落个浮浅可笑，而且有时候足以耽误了自己。比如说，甲是个高中的学生，有相当的聪明，在课外喜读文艺书籍；因为他比别的同学多读了几本小说、诗集、剧本，同学们也许就呼之为文学家；当办壁报什么的时候，大

家也许就推举他主编。自傲心是最普遍的毛病，甲既受人推重，也许就难免傲然以文学家自居了。从此他也许就感觉到学校里的文艺教育不足，从而为了加紧文艺的自修，而把别项功课放松，甚至到考试的时候，代数或物理不能及格；功课不及格是多么难堪的事，可是在难堪之中他往往爽性鄙视一切，而说为了文艺可以牺牲一切，以自慰。这是很大很大的错误，要知道，教育是整个的，生在今日的社会里，不明白物理正如同不明白文艺一样可耻，每个人都须在中学里得到足以够作个现代人的基本知识；在有了种种基本知识以后，才能谈到个人的天才发展。就是还以文艺作品来说吧，近三十年来的西洋小说，甚至于诗的里边，都不可避免的谈到科学，或应用天文、物理、化学中的道理阐明或设喻；假若你不明白科学，你就连这样的小说或诗也读不懂，还说什么自己成为文艺家呢?!自然科学而外，社会科学更是今日文艺作家必须知道的，否则你连今日社会现象中所含蕴的科学真理还不知道，怎能捉到那些问题呢?!假若一个青年读了些古时候的吟风弄月之作，而就放下代数与经济学，他至好也不过只能照样的吟风弄月，即使他有些天才，能把风与月吟弄得相当的漂亮巧妙，那也不过是些小玩艺儿，简直与现代的社会人生无关！

在抗战前，我屡屡被约去帮忙看大学生试验的国文卷子，虽然我没有正式的作过统计，可是在我这一点经验中我的笔发现了这个事实——国文卷子好的往往是投考理科的，投考文学系的反倒没有很好的国文成绩。

还有一件事也正好乘这个机会提出来，就是无论中外许

多有名的文艺写家都并不是学文学的人；医生、律师……都有成为名写家的，而大学文学系毕业生反倒不一定能创作出什么来。

上面这两个事实使我们知道文艺的天才并不象稻粒可以煮饭，麦粒可以磨面，那么只有一个用处，而是象一块肥美的地土，可以出麦，也可以出别的粮食。一个好的医生可以成为一个好的作家，行医与写文的才能并无根本的妨克；反之，行医的经验反能使写作的资料丰富。

想想看吧，假若一位十七八岁的青年便抛弃了其他的一切，而醉心于文艺；一天到晚什么也别管，只抱着几本小说什么的读念，他能有什么用呢？不错，小说或戏剧中能给他一些人生经验与指示，可是那些经验都是间接的、过去的，并不能算作读者自己的、当时的。不错，读文艺的名著确能使他明白一些词字的遣使，和结构的方法等等；但是文艺并没有一成不变的作法，每个作家都有他自己的手段与方法，照猫画虎决不是好法子。

说到这里，就不妨提出文艺青年这一名词了。首先要问，谁是文艺青年？假若他是初中的学生，据我看，他就该去入高中，同样，他若是高中的学生，就该入大学，顶好是在大学毕业后，有了学识，有了经验，再谈文艺创作。不错，在历史中的确有没有读过什么书而能写出很好文章来的人，但是这样的人并不很多，而且他所写的也都是积多年的经验与困苦而成，并非偶然。一个渔夫，一个樵子，一个乞丐，都能写出打鱼打柴讨饭的真经验，可是他们须先得到那经验，不能胡说。至于打算写一些更广遍更重要的社会问题，恐怕又

不是去打二十年鱼，或作五年乞丐，所能办到的了。学问、经验、修养、努力，加上文艺天才，方能产生一个作家。此中的任何一项也不是可以偶然获得的。因此，假若文艺青年这名词而能存在的话，他们必定是为了文艺而对其他的学科热烈地进攻，他们要对一切进攻，不是逃避。为了文艺，他们要去参加一切所能参加的工作与活动，以获得直接的经验。为了文艺，他们虚心忍耐。发表欲，在这摩登时代里，几乎可与食色之欲并列了；但是，从古至今，发表过的文章是那么多，可有几篇值得一读的呢？发表了不就是成功了，要虚心！为了文艺，须抱定永远学习、永远不自满的态度。忍耐，不许急，不许取巧，不许只抱着一本批评理论假充行家。一个文艺青年必须活到八十岁还是青年！

那么，一个文艺青年就太不容易当了？是的，连拉洋车也并不容易；把事情看得太容易的人大概不易成功。今天，大家都吵嚷没有伟大的作品啊！在许多原因之中，恐怕大家把文艺看得太轻而易举也是个重要的原因。我不敢批评别人，只说我自己吧，我根本就不够格：以我的学问、经验、天才，公公道道的说，我只能作个相当好的小学校长或初中的国文教员，文艺写家差得太多，太多了！论文艺的教养，我少年时和方唯一先生学过诗文，不能说开口乳吃的不好；对西洋文学，我看过不少名作，从十三四岁到今天已经三十年，我可以夸口说：我始终在努力自修。可是，我知道什么？除去读过的那些文艺书籍，我什么也不懂！不懂而假充懂，是可耻的事，我晓得。但是，生活已经入了轨，既走入文艺一途，改行就大不容易；结果呢，终年拿着笔而写不出任何高明东西

来，自误误人莫甚于此！学问不够，生活不够，是我的致命伤！

文艺青年！即使你的读书能力比我大着十倍，我三十年中所读过的书，你也须三年才能看完。假使你能苦读三年，还不是和我一样，所读的不过是些文艺书籍，知道了科学吗？知道了社会上任何一桩事吗？我知道自己空虚，所以希望你充实，决没有怕你抢去我的饭碗的意思；我知道自己藐小，所以希望你伟大，伟大不伟大是由种种条件决定，不是由心中一想便能成功的。你喜爱文艺，好事，你常动动笔，好事，你爱谈论文艺，好事，可是，万万不可因此而放弃了别的学科，万万不可因发表了一篇小立而想马上成为个职业的写家。假若你不相信我，我说，你将来的后悔与苦痛也必不减于我，我向来不说谎话！

载一九四〇年四月一日《时事类编》特刊第五十期

记写《残雾》

写剧本，我完全是个外行。小说，写不好，但是我敢写。小说，假若可以这么讲，好象一个古玩摊，有一两件好东西似乎就可以支持一气。文字好，或故事好，或结构好，或什么什么好，有一于此，都足以引人注意。当然喽，样样都好，无懈可击，是最理想的了；可是不幸而瑜瑕互见，仍能好歹成篇，将就着算数，小说的方面多，变化多；有胆子便可成篇，有功夫也能硬凑得不错。因此，我有时候觉得写小说比写一篇短文还容易。这自然绝对不是说小说可以胡乱炮制，瞎抹一回，而是说小说于难写之中，到底有很大的伸缩，给作者以相当的自由，使作者即使失败于此，仍能取胜于彼。世上有不少毛病显然而不失为伟大的小说。

诗，写不好，但是我也敢写。只要我把握得住文字，足以达情达意，我就能得到几行或几百行诗。诗的困难，据我看，多半在使稍纵即逝的感情从心中消散，不能及时的，精到的，把它生动馨香的画在纸上；或是心中有许多事，物，象丑陋的货物一样堆在栈里，而不能点石成金，使它们都成为声色兼美的宝物。一旦能突破上述的障碍，写诗实在是件最开心的事，音节自由，结构自由，长短自由，处处创造，前无古人。

写剧本，初一动手，仿佛比什么都容易：文字，不象诗那么难；论描写，也用不着象小说那么细腻。头一幕简直毫不费力就写成了，而且自己觉得相当的好。噢，原来如此，这有什么了不得呢！

来到第二幕，坏了！一方面须和第一幕搭上碴，一方面还能给第三幕开开路。眉头皱得很紧，不往下写便是自认无能；往下写，怎么写呢？在这时候，我发现了剧本是另一种东西，绝不是小说诗歌的姊妹，而是另一家人。这一家人彼此的关系也许不是骨肉至亲，可是又没有一点不相关的地方；他们合起来是一部机器，分开来什么也不是。第二幕啊要命！一想第二幕，第一幕便露出许许多多的窟窿来；刚才所以为如行云流水者，而今变成百孔千疮。一边咬牙写第二幕，一边还得给第一幕贴膏药！

第二幕勉强得很，力量都用在如何以此幕支持第一幕上，如古屋之加支柱；支柱没有自己的生命，只不过帮忙不塌台而已！这是文艺？天知道！无论怎说吧，第二幕总算凑成，就该看第三幕的了。第三幕非精彩不可。第一幕因受第二幕的影响，已非行云流水；第二幕本身又是一根支柱，还能再放松第三幕吗？不可！绝对不能！在这一幕里，人物非极端活动不可。假若前两幕未能有戏即有动作，有动作即有故事与人格的发展，这一幕便非用全力补足不可。不，不但要补足，且须把第四幕的一切都打点停妥，以备最后的爆发。好，集中精神，努力写这生死关头的一幕！也不是怎回事，人物老不肯动！给他们新事吧，怕与前二幕不合；教他们还敷衍前两幕那点事吧，就只有空话，而全呆若木鸡！假若我是在写

小说，我可以再补充，补充够了，再加新事。可是剧中人物不能老独白或说梦话呀，假若我是在写诗歌，我可以到水尽山穷的时节来一段漂亮的文字，专以音节图像之美支持一会儿，然后再想好主意。可是剧中人不能没事儿就哼哼诗。几乎是绝望！

我晓得，剧本不可把力量都使在前半，致后半无疾而终。我晓得，我确乎是留着力量给后一半用。可是，前半平平，后半也不知怎么，就用不上劲了！我没法把绸子大衫改成西装，也没法使半部软软的剧本忽然变硬，或使松松的半部忽然滚成一团，文武带打。别的似乎还都容易，我就是没法子使人们都自自然然的在戏剧中活动发展，没有漏洞，没有敷衍，没有拼凑。

第四幕——我要写的是四幕剧——无疑的是要结束全剧了。故事本已定好，照计而行本当没有大错。可是，经过前三幕的发展，故事多少必与原来计划有些出入；而且要特别讨好，盼望得些比原来想到的更好些的东西。这样，简直没法落笔了。出奇制胜本是好办法，可是不能自天外飞来，全无根据。前面所布置下的要在此地结束，不是在此地忽然闹地震而同归于尽，虽然台上表演地震也许很热闹。

最没办法的是前面所有的人物本来都有些作用，赶到总结束的时节，也不知道怎么的，有好几个人没法下场。偷偷的溜下去，不象话；呆呆的陪绑，也怪难以为情；都有收场而各自为政，又显着乱七八糟。怪不得古代希腊悲剧中只有两三个角色——七八个人（不要再说多了）一齐上吊都相当的麻烦！我出的汗比写的字多着许多。

我整整的受了半个月的苦刑。事情是这样的：文协为筹点款而想演戏。大家说，这次写个讽刺剧吧，换换口味。谁写呢？大家看我。并不是因为我会写剧本，而是因为或者我会讽刺。我觉得，第一，义不容辞；第二，拼命试写一次也不无好处。不晓得一位作家须要几分天才，几分功力。我只晓得努力必定没错。于是，我答应了半个月交出一本四幕剧来。虽然没写过剧本，可是听说过一个完好的剧本须要花两年的工夫写成。我要只用半个月，太不知好歹。不过，也有原因，文协愿将此剧在五月里演出，故非快不可。再说，有写剧与演戏经验的朋友们，如应云卫、章泯、宋之的、赵清阁、周伯勋诸先生都答应给我出主意，并改正。我就放大了胆，每天平均要写出三千多字来。“五四”大轰炸那天，我把它写完。

写完了，没法去找朋友们去讨论，大家正忙着疏散，上演，在最近更无从谈起。入防空壕，我老抱着这象块病似的剧本。它确是象块病；它有无可取之处？它的人物能否立起来？它的言语是否合适？它的穿插是否明显而有效？都不知道。不知它是盲肠炎，还是某种神经病。我只知道出了不少汗，和感到文上所提到的那些困难。出汗是光荣的事，可是在有机会试演以前，我决定不敢再写剧本，以免出完了汗，而老抱着块病也！剧本难写，剧本难写，在文艺的大圈儿里，改行也不容易呀！

载一九四〇年六月十日《新演剧》第一期（复刊号）

三年来的文艺运动

三年来的文艺是该用红字标出的“抗战文艺”。在全部中华历史上，甚至世界史中，还没有与它相同的运动。其成因：

㈠时代的伟大：时代是心智的测量器。在闭关自守的时代，虽明哲君子，亦只长了一个眼睛，只看四海之内，不见四海之外。今天，一个中学生也两眼齐用，看到了世界才能决定自己是立在哪里。一百年前，不会有此种抗日的战争，亦不会有此等抗战文艺。时代给心灵以活动的机会，在今日而不错过机会，即必成为抗战的文艺；时代奇伟，文艺运动遂成空前！

㈡战争的性质：此次抗战绝非列国或五代或军阀时期的那些可有可无的小小战争，而是民族的灭亡或解放的选择与决定，战则生，降则亡，故必战，既战，我们有致胜的方法与决心。文艺，在这时候，必为抗战与胜利的呼声。此呼声发自民族的良心。

㈢新文艺的传统：时代的推动与抗战的呼号并不能唤起僵尸。每值离乱，骚人墨客辄多避隐。设今日的文艺者而避处租界，以声色自娱，或退隐山林，寄情于诗酒，文艺自然还是雪月风花，与古无异。但五十年来，文艺的革命与革命的文艺，心苦已久，习于战斗；昔之以身殉者为了革命，今之从事抗战宣传者亦为了革命，数十年的培养使大患临头有

备无患。且因文艺革命的成功，文艺的传达工具已非之乎者也，而是白话，便于宣传。行动与工具两有准备，文艺者遂能应声上马，杀上前去。

㈣社会的需要：假若我们的教育已经普及，而且到处有报纸与播音，人人关心国事，天天读阅新闻，收听广播，也许文艺正应少写些战争，而从其他方面给人民与士兵一些安慰与愉快。可是，摆在我们面前的事实，恰与此相反；人不说不知，木不钻不透，文艺就必须负起教育的责任，使人民士兵知道、感动，而肯为国家与民族尽忠尽孝。当社会需要软性与低级的闲话与趣味，文艺若去迎合，是下贱；当社会需要知识与激励，而文艺力避功利，是怠职。抗战文艺的注重宣传与教育，是为尽职，并非迁就。

有了上述历史的与社会的成因，抗战文艺便有了它自己的面貌，与旧有的脸谱全不相同。它是：

㈠清醒的：它知道自己的责任所在，而专心一志的干它的工作。抗战与文艺不能分开，正如抗战与军队之不可离异。它知道社会的需要，就去供给；它晓得自己的力量，而不惜力。虽然大家还觉得作的不够，可是要把三年来所有的抗战文艺作品搜集到一处，也该有相当的数目了吧？

㈡乐观的：因为它清醒的晓得自己是在作些什么，和为什么作，并且知道作出来有什么效果，所以它乐观。抗战文艺不是“无家对寒食，有泪如金波”的眼泪文字，也不是“塞上长城空自许”的希冀与失望，更不是歌功颂德替谁来排场。它是看准了民族的出路在此一战，看准胜利必来，而与全体同胞齐出应战，一直到同唱凯歌。抗战文艺就是胜利的

信心。在中国历史上几乎没有前例。

㈢直接的：除了抗战国策，抗战文艺不受别人的指挥，除了百姓士兵，它概不伺候。因此，它得把军歌送到军队中，把唱本递给老百姓，把戏剧放在城中与乡下的戏台上。它绝不是抒情自娱，以博同道们欣赏谀读，而是要立竿见影，有利于抗战。抗战文艺的突击，所以它也是直接的。

㈣行动的：文人的行动决定着文艺的行动。文人为集中力量而有全国文艺界抗敌协会的组织，文艺遂亦成为一致的，抗敌的。文人不相轻，文章乃不相骂，文人携手抗敌，笔尖遂一齐朝外。上有协会，为精神上的团结，下有战士，分赴战地与民间，于是文艺随着事实的接触而渐渐与军民相亲；书斋中的哼唧，与个人有病或无病的呻吟，遂一齐息止。文艺者在军民间去活动，文艺的本质乃由虚浮的修辞变为朴诚的纪录与激励。抗战文艺是民族的心声。抗战文艺的创造者还没有一个杜甫，却有一师笔兵。杜甫躲着战争走，笔兵敢上前线。也还没有一个陆放翁，放翁只为自己写诗，而笔兵不但为士兵百姓写诗歌戏剧，且为他们写信。放翁孤立，笔兵有组织。宣传之术，古人所无；古人为“传”自己，今人忘了自己——在庆祝胜利那一天而将抗战文艺付之一炬，亦无可惜，要紧的倒是良心无愧！

时代与社会的需要如彼，文人与文艺的行动如此，三年来的文艺运动的中心问题已可测想：

㈠人事方面：当然先由文艺界抗敌协会（以下简称文协）说起。有文协，则文艺界的团结是事实；没有它，团结是空话。文协最初的目的，与现在的作用，全在目的。认清

了这一点，文协便有了很大的成功；它已有了八处分会，和许多通讯处。否认这一点，而要求马变为牛，则文协亦可一言以蔽，曰“没大关系”！（后面还要讲到这一点，暂不多说。）

由团结发生的友谊，并不只是在作家们当中有了和睦的气象，而是也使他们的文字有了忠实厚道的气息；这是文格的净化与提高，这是建设！文人们的作品，不管是大小好坏，都是以生命的全力创造出来的；费尽心血力气的产物，不管是大小好坏，当然是敝帚千金，绝对不容别人插嘴说长道短。在这不幸而是必然的心理上，团结几乎是不可能。所以，文协在团结上的成功，即使在别的方面乏善可陈，也是难能可贵的。团结使大家的心张开了，减轻了自傲，看重了朋友，于是就能在一处工作，彼此批评，从而养起个新的文艺风气来。藐小的心产生不出来伟大的作品；现在，作家们因团结与友谊把每个人的心都交给了文协，个人的力量有限，可是大家的力量凑到一处便力举千斤了。

就私人来谈，三年来文人们似乎都以到前方去为荣。有的是受政府的任命，有的受报馆的委托，有的受友人的招致……情形不同，可是在全国所有的战区里，都有文艺者在采访，在宣传，在作政治工作。每个工作者到达一处，就象河水中投下一块石，立刻荡起一些文艺的波浪。这些人把文艺带到了前方去，给文艺以切实的试验。试验的结果是可靠的治疗文病的药方。这些药方使全国的文人们晓得了怎样才能教文艺更接近士兵与百姓。文人自动的开拓了文艺园地。同时也发现了文艺种种的毛病而加以改造。他们的工作，同时，也丰富了他们的经验，抗战文艺的材料多数是由前方带回来

的。动的文人产生动的文艺，武装的写家产生抗战的文艺。

由人事的这两方面——团体的，个人的——我们看出三年来的文艺运动中的人的问题是（一）团体的——怎样扩大文协的影响与怎样加强团结；（二）个人的——怎样锻炼自己和怎样把文艺工作由个人的变为有组织的。关于这两点的评判，保留到末段中去说。

（二）文艺方面：不大明白真情实况的人，也许以为抗战文艺是文艺拉住了抗战死不放手。事实上，却是前方的将士，病院里受伤的弟兄，政治的宣传，民众的教育，敌后方的争取民众……都急切的需要文艺。只须到前方走几天，就可以看明白：除了军事的表现，就是文艺最出风头，军人要唱歌，要看戏，要看书，要纪录战绩，要练习写作……都是文艺的事。文艺之所以不离抗战，正因为抗战少不得文艺。

因此，三年来所有的文艺问题始终是一个：怎样使文艺在抗战上更有力量。这问题里所包含的一切差不多都是实际的，因为抗战文艺，像前边所提到过的，是直接的——歌须能唱，戏须能演，小说须使大家看懂，诗须能看能朗诵。抗战文艺不是要藏之高阁，以待知音，而是墨之一干即须拿到读者面前去。

因为问题是实际的，所以由一开头直到今天横在面前的老是那两座无情的石山：“看不懂”是一座，另一座是“宣传性”。三年来所有文艺作品与文艺讨论都是要冲过这两重山去。不过冲过去即无力量可言，因为读众的读书能力的低弱，与抗战宣传的急迫，是谁也不能否认的。

在文艺者的心里，一向是要作品深刻伟大，是要艺术与

宣传平衡。当他们看见那两重山哪，最初是要哭；后来慢慢的向前试步，一脚踩着深刻，一脚踩着俗浅；一脚踩着艺术，一脚踩着宣传，浑身难过！这困难与挣扎，不亚于当青蛙将要变为两栖动物的时节—— 怎能既深刻又俗浅，既是艺术的又是宣传的呢？这一难题，大家整整的作了三年，今天还没有完全交卷。

我说“还没有完全交卷”，因为到现在还有许多对这个问题的争论—— 为使此文简短，恕不引证。不过，它可也不是白卷。有些人已经作了不少专为宣传用的通俗作品，即使有人还不承认它们是文艺,可是也不能否人它们的确有用处。这个客观的态度虽未能一致拥护通俗化的办法，可是消极的也使力求深奥冷僻的心理减退了许多，在抗战中简直没有一篇东西是完全以艺术至上的态度写出的，这已经是给通俗化一点承认。再因三年来的试验与讨论，大家开始有个共同的领悟，就是假若完全照着旧模式写宣传文字已经有点效果，那么何妨再进一步而使新的样式也设法使民众能接受呢。这么一想，可就看见了晴美的天光，看吧，《水浒传》的俗浅并无害于它的伟大呀！看吧，当代的世界的文豪哪一个不是宣传而于艺术呢！是呀，俗深多，宣传艺术平衡，不扔掉旧的传统（起码须谈中国话），也不忽视世界的新潮（不关上大门打仗啊），这不是最自然最光明的中国新文艺—— 或新中国的文艺—— 的道路吗？这个发现是三年的劳力与心血的收获，多么大的一个发现啊！我说“还没有完全交卷”，因为在一方面理论的提出也许只注意到某一点，只顾了月亮而忘了太阳；在另一方面，创作上还没有足以证实这发现的伟大作品，虽然

今天的文艺各部门已都被这个发现的新风所吹动。

以下略事批评：

㈠人事方面：还是先说文协，以团结言，它有极大的成功；从别方面看，它有许多缺欠。第一，它很使青年们失望，因为它没法能给他们改文章，读稿子，指导文艺作法，使他们很快的成为新写家。这一点，文协虽感难过，但并不觉得惭愧，因为只要有钱，它马上能办起函授学校之类的事情来；现在，它没有这笔钱。至于说，使会员们于担任会务及操持个人的事务之外，再担任改文章，便不大合情理了。第二，它与前方的文艺工作者，及后方的民众教育机关没有很好的联络。由它自己说，它没有够用的人与钱，去到各处活动。由前方与后方的各工作者或团体说，人员与事全都不会听文协的指导与指挥；人有所隶属，事有所承转，文协无从插嘴，不过是个民众团体而已。不错，各地的文艺者一定愿意听听文协有什么话讲，但是文协只能在精神上予以鼓励；实际的办法便无从提起。这个情形，使文协有时候显着虚无诚心！可是，要打破这不甚好的情势，定非文协自身所能作到的。就是对于文协的各地的分会，它也只能取友谊的态度，而不能象科长管着科员那样；它能发动，鼓励，维护大团结；至于各地方的工作就只好由各地方解决。假若它有几十万经费，当然情形就两样了；它既没有钱，那就只有以苦干的精神去给别人一点影响罢了。

我在这里指出了文协的最大的弱点的同时也为它解释了一下，因为假若文协要真成个健全的团体，就必须把这些弱点弥补起来；可是它绝没有力量弥补，除非外间给予它更大

的援助与信任。经过这么一解释，我想，它在现时只能是个精神上的力量，还不能忽然改胎换面。

说到在各地方工作的人们，我可以说他们的痛苦就是他们的安慰！假若他们只是到各处去采访些写作的材料，那倒也容易，也就没什么可说。可是，由于他们的任务或是由于他们的良心，他们得把文艺的空气制造出来，得使不会读的能读，不会写的能写，他们须有文艺的修养，而且还要有组织与办事和教导的天才！文协的力量作不到他们的身边，而所隶属的机关又不给他们以确切的办法。他们干着急！我并不是在这里代他们诉委屈，而是说这种内无粮草，外无救兵的情况再也不应拖延下去！不用多说什么，只要晓得政治重于战争，宣传是一条防线这两个口号，就可以明白我为什么这样重视这问题了。

（二）文艺方面：抗战文艺的最大缺点，是政治上的效果远不及军事上的。这，不完全是作者的过错。这样原谅了作者，可并不能弥补这个损失。只准说明，不许说暗的心态应普遍的改变过来。同样的，抗战文艺注意了军事，而忽略了后方的物质建设；这大概由于军事材料容易获得，而建设的真况不易打听或看到。政府应予作家以便利。

抗战文艺的质和量都还差得很多。作家生活的困苦影响到生产的精细与效率，而书商们的先顾自己的态度，也是使作家生活困难的重要原因。产生的量既不足，而传播的力量又太小，以致军民都闹着精神食粮的饥荒。作家们自己不能解决这些问题，而这些问题的搁置不问，遂使文艺运动受了很大的打击。

说到质的方面，差不多就是说到三年来文艺问题的讨论的全部。否定的批评，艺术至上的心理，都有声的或默默的鄙视抗战八股，而军事第一，胜利第一，又使抗战八股有所借口，尊崇艺术而也关心军事与胜利，并且知道民间读书能力确是低弱的人，却又深感不安，而不便开口。我以为，否定的批评等于虚无，自己开心，对人无益，力宜扫除。至于怜惜艺术而斥责粗劣的宣传品，正自大可不必；抗战八股毕竟强于《小上坟》，而《小上坟》固未被炮火轰掉。睁开眼睛看看老百姓，则认识了宣传品的粗劣亦自有其客观的需要在。再看有些青年们，无文艺修养，无人指导，而怀着一团热情，尽力于宣传，情有可原，功自所在，尤胜于开口艺术，闭口灵感，而永不动笔者也。为今之计，我们似应把事情分清：有文艺修养者该作什么，稍有修养者该作什么，无修养者该作什么，才是文艺总动员，然后，该供给大学生中学生什么，该供给能读书的士兵什么，该供给只能听不能念的百姓什么，都有个准备与供给，才是普遍的文艺运动。给人人写的机会，给人人读的东西。才高的可以写出一部《水浒传》，才短的可以编个小唱本。艺术的价值不同，其有裨于抗战则一。面面俱到的去看，则精深与俗浅，艺术与宣传，抗战中必须兼容并纳。这才能发动，才能推广；人无弃才，文皆抗战；伟大之作，永垂不朽；宣传之品，今尽其用。以这包容的态度去倡导，则文艺日繁。以这客观的态度去探讨，则文艺日新——以我们的方法去解决我们的问题，以我们的真正经验与抗战热诚去开辟我们的道路。

载一九四〇年七月七日重庆《大公报》“七七纪念特刊”

没有“戏”

这一个月，我的时间全花在写剧本上。剧本的内容是张自忠将军殉国的经过。

事实是张将军的亲友与部下告诉我的——在这里敬致谢意！写的时候，有吴组缃兄在一旁作“顾问”，每一幕经他看过，即行修改，都改过三次——手已写肿，而顷间又教蚊子给脚上叮起若干肉丘！

材料真确，写的又相当仔细，按说应当有声有色；可是，恐怕全失败了！主要的原因是没有“戏”。

㈠在抗战中，我们有许多困难与问题，据我想，这时代的英雄就是能克服困难与解决问题的人。打一个胜仗，绝不是很简单的事，专凭勇敢是办不到的。张将军打过许多次胜仗，他的确是勇敢，可绝不会专凭勇敢。他一定是克服了许多困难，解决了许多问题。假若，我由这些困难与问题中来表现他，够多么好呢？可是我不能！一谈困难与问题就牵扯到许多事，而我们的社会上是普遍的只准说人人都能成圣成贤，不准说任何人任何事微微有点缺欠。我的手不能自主，因而放弃了许多“戏”。

㈡初稿上，我甚至连勤务兵都给了一些“戏”，为是处处不落空。可是军界的友人说：“这倒真象戏，可不大象军

队！”军队中是以火的热情去牺牲，而以铁的纪律去生活。官长说什么，部下只有服从，没有反驳，没有质问，而且永远情不外露。比如说，一个老勤务兵就绝不是个老义仆，他绝不能一把鼻子一把泪的去和“主人”陈诉或劝告。教他走，走向绝地，他就得走，没有第二句话好说。于是，初稿上的许多“戏”又被勾了去！

⑶困难与问题既不好使用，我只好讲战绩，而四幕要是都“开打”，纵然是每一战都有个特色，我也没有本领使之不单调！于是，为避免单调，我就不敢直接的幕幕写战斗，而设法从角色口中述说出一些来。述说不就是动作，失败无疑！

⑷到非讲问题与困难不可的时候，我就没法不混含。混含即费解，而且必失其效果。这落了个“晦”字！

⑸军人既是铁面无情，我只好拉一些别人来表情，于是又落了个“乱”字。

单就这五点来说，已足使任何人都得感到很大的困难，何况我又是个不懂戏剧的人！剧本是写好了，可是没有“戏”，奈何！

载一九四〇年八月六日《新蜀报》

三年写作自述

自离开济南到今天—— 一九四〇年十一月十四日—— 已是整整三年。这三载的光阴，有三分之一是花费在旅行上——单说到西北去慰劳抗战将士，就用去了六个月。其余的三分之二，大概的算来，一半是用在给文协服务，一半是用在写作；换言之，流亡二载中，花费在写作上的时间并不很多，只有一个整年的光景。

在战前，当我一面教书一面写作的时候，每年必利用暑假年假写出十几万字；当我辞去教职而专心创作的时候，我一年（只有一年是这样的作职业的写家）可以写三十万字。在抗战三年里，一共才写了三十多万字，较之往年，在量上实在退步了不少；但是，拿这三年当作一年看，象前段所说明的，就不算怎么太寒酸了。

这三十多万字的支配是：

小说：短篇四篇，约两万多字。长篇一篇（未写完）三四万字。

通俗文艺：见于《三四一》者六万字，未收入者还至少有万字。

话剧：《残雾》六万字，《张自忠》五万字，《国家至上》三万字，（后半是宋之的写的）。

诗歌：《剑北篇》已得四万余字，其他短诗军歌尚有万字。

杂文：因非所长，随写随弃，向不成集，大概也有好几万字了。

由上表可以看出来，在量上，虽然没有什么可夸口的，可是在质方面上却增多了不少。在战前，我只写小说与杂文，即使偶而写几句诗，也不过是笔墨的游戏而已。神圣的抗战是以力伸义，它要求每个人都能十八般武艺件件精通，全德全力全能的去抵抗暴敌，以彰正义。顺着这个要求，我大胆去试验文艺的各种体裁，也许是白耗了心血而一无所成，可是不断的学习总该多少有些益处。战争的暴风把拿枪的，正如同拿刀的，一齐吹送到战场上去；我也希望把我不象诗的诗，不象戏剧的戏剧，如拿着两个鸡蛋而与献粮万石者同去输将，献给抗战；礼物虽轻，心倒是火热的。这样，于小说杂文之外，我还练习了鼓词，旧剧，民歌，话剧，新诗。学习是一种辛苦，可也带来不少愉快。我决不后悔试写过鼓词，也不后悔练习过话剧，成绩的好坏姑且不提，反正既要写，就须下一番功夫，下功夫的最好的报酬便是那一点苦尽甜来的滋味。

为试写别的，便放下了小说，所以小说写得很少，可是，理由并不这么简单。在太平年月，我听到一个故事，我想起一点什么有意思的意思，我都可以简单的，目不旁视的，把它写成一篇小说；长点也好，短点也好，我准知道只要不太粗劣，就能发表。换言之，在太平年月可以“莫谈国事”，不论什么一点点细微的感情与趣味，都能引起读者的欣赏，及至到了战时，即使批评者高抬贵手，一声不响；即使有些个

读者还需要那细微的情感与趣味，作为一种无害的消遣，可是作者这颗心不能再象以前那样安坦闲适了。炮火和血肉使他愤怒，使他要挺起脊骨，喊出更重大的粗壮的声音，他必须写战争。但是，他的经验不够，经验不是一眨眼就能得来的。蜗牛负不起战马的责任来，噢，我只好放下笔！当“七七”事变的时候，我正写着两个长篇，都已有了三四万字。宛平城上的炮响了，我把这几万字全扔进了废纸筐中。我要另起炉灶了，可是我没有新的砖灰及其他的材料！

在抗战前，我已写过八部长篇和几十个短篇。虽然我在天津、济南、青岛和南洋都住过相当的时期，可是这一百几十万字中十之七八是描写北平。我生在北平，那里的人、事、风景、味道，和卖酸梅汤、杏儿茶的吆喝的声音，我全熟悉。一闭眼我的北平就完整的，象一张彩色鲜明的图画浮立在我的心中。我敢放胆的描画它。它是条清溪，我每一探手，就摸上条活泼泼的鱼儿来。济南和青岛也都与我有三四年的友谊，可是我始终不敢替它们说话，因为怕对不起它们。流亡了，我到武昌、汉口、宜昌、重庆、成都，各处“打游击”。我敢动手描写汉口码头上的挑夫，或重庆山城里的抬轿的吗？决不敢！小孩子乍到了生地方还知道暂缓淘气，何况我这四十多岁的老孩子呢！

抗战不是桩简单的事，政治、经济、生产、军事……都一脉相通，相结如环。我知道什么呢？有三条路摆在我的眼前：第一条是不管抗战，我还写我的那一套。从生意经上看，这是个不错的办法，因为我准知道有不少的人是喜读与抗战无关的作品的。可是，我不肯走这条路。文艺不能，绝对不

能，装聋卖傻！设若我教文艺装聋卖傻，文艺也会教我堕入魔道。此所以主张文艺可以与抗战无关者，还须“主张”一下者也—— 这么一主张，便露出他心中还是很难过呀。要不然，他何不堂堂正正的去写，而必有这么一主张呢？第二条是不管我懂不懂，只管写下去。写战事，则机关枪拼命哒哒；写建设，则马达突突；只有骨骼，而无神髓。这办法，热情有余，而毫无实力；虽无骗人之情，而有骗人之实，亦所不取。只剩了第三条路，就是暂守缄默，我放弃了小说。自然，这只是暂时的。等我对于某个地方，某些人物，某种事情，熟习了以后，我必再拿起笔来。还有，依我的十多年写小说的一点经验来说，我以为写小说最保险的方法是知道了全海，再写一岛。当抗战的初期，谁也把握不到抗战的全局，及至战了二三年后，到处是战争的空气，呼吸既惯，生活与战争息息相通，再来动笔，一定不专凭一股热情去乱写，而是由实际生活的体验去描画战争。这也许被讥为期待主义吧？可是哪一部象样的作品不是期待多时呢，积了十几年对洋车夫的生活的观察，我才写出《骆驼祥子》啊—— 而且是那么简陋寒酸哪！

把小说放下，可不就是停止了笔的活动。我开始写通俗读物，那时候，正当台儿庄大捷，文章下乡与文章入伍的口号正喊得山摇地动。我写了旧形式新内容的戏剧，写了大鼓书，写了河南坠子。甚至于写了数来宝。从表面上看起来，这是避重就轻—— 舍弃了创作，而去描红模子。就是那肯接受这种东西的编辑者也大概取了聊备一格的态度，并不十分看得起它们：设若一经质问，编辑者多半是皱一皱眉头，而答

以“为了抗战”，是不得已也。但是从我的学习的经验上看，这种东西并不容易作。第一是要作得对；要作得对，就必须先去学习。把旧的一套先学会，然后才能推陈出新。无论是旧剧，还是鼓词，虽然都是陈旧的东西，可是它们也还都活着。我们来写，就是想给这些还活着的东西一些新的血液，使它们前进，使它们对抗战发生作用。这就难了。你须先学会那些套数，否则大海茫茫，无从落笔。然后，你须斟酌着旧的情形而加入新的成分。你须把它写得象个样子，而留神着你自己别迷陷在里面。你须把新的成分逐渐添进去，而使新旧调谐，无论从字汇上，还是技巧上，都不显出挂着辫子而戴大礼帽的蠢样子。为了抗战，你须教训；为了文艺，你须要美好，可是，在这里，你须用别人定好了的形式与言语去教训，去设法使之美好。你越研究，你越觉得有趣；那些别人规定的形式，用的言语，是那么精巧生动，恰好足以支持它自己的生命。然而，到你自己一用这形式，这语言，你就感觉到喘不出气来，你若不割解开它，从新配置，你便丢失了你自己，你若剖析了它，而自出心裁的想把它整理好，啊，你根本就没法收拾了！新的是新的，旧的是旧的，妥协就是投降！因此，在试验了不少篇鼓词之类的东西以后，我把它们放弃了。

虽然我放弃了旧瓶装新酒这一套，可是我并不后悔；功夫是不欺人的。它教我明白了什么是民间的语言，什么是中国语言自然的韵律。不错，它有许多已经陈腐了的东西；可是唯其明白了哪是陈腐的，才能明白什么是我们必须马上送给民众的。明乎彼，知乎此，庶几可以谈民族形式矣。我感

谢这个使我学习的机会！

就成绩而论，我写的那些旧剧与鼓词并不甚佳。毛病是因为我是在都市里学习来的，写出来的一则是模范所在，不肯离格；二则是循艺人的要求，生意相关，不能伤雅。于是，就离真正民间文艺还很远很远。写这种东西，应当写家与演员相处一处，随写随演随改，在某地则用某地的形式与语言，或者可以收效；在都市里闭门造车，必难合辙。

我不懂鼓词，正如我不懂话剧。我去学习鼓词，正如我去学习话剧。机会也许是偶然的，学习之心则是一向抱定，不敢少怠。文协要演戏，推我写剧本。这是偶然的。我大胆的答应下来，要学一学而已，并非有任何把握。

只花了半个月的工夫，我写成了《残雾》。当然不成东西，我知道。所以敢写，和写得这么匆促者，是因为我只答应了起草；有了草底，由大家修正好才拿去上演。我不懂戏剧，只按照写小说的办法，想了个故事，写了一大片对话。反正友人们答应了给我修改，他们修改之后，我不就明白一些作剧的方法了吗？可是写完的那一天正是“五四”，暴敌狂炸渝市。戏演不成了，稿子也就放在了一边。紧跟着，我到西北去慰劳军队，把稿子交与了友人。半年后，我回到重庆，友人已替我发表了，出版了，并且演出了。这不能算个剧本，而只能算作一些对话的草拟，即使它已印成了书。至于演出的成功与失败，那全凭导演者与演员的怎样运用这一片对话，与我无关。

回到重庆，看到许多关于《残雾》的批评，十之六七是大骂特骂。我不便挨家挨户去道歉，说明我这草稿并没得到

修正的机会；批评者得到骂人的机会而不骂，就大大的对不起他自己呀。放下这些批评，我去找懂戏剧的内行谈了一谈。由他们的口中，我明白了戏剧之所以为戏剧。戏剧不是对话体的小说，正如诗不是分行写的散文。我的毛病，据他们说，是过于缺乏舞台上的知识；我只写了对话，而忘了行动。

经他们这一指教，我才开始注意看话剧。看看到底什么叫作行动。以前我爱看旧剧。看了几出话剧之后，我并没能完全明白了什么是行动，但是看清楚了这么一点：我的对话写得不坏，人家的穿插结构铺衬得好。我的对话里有些人情世故。可惜这点人情世故是一般的，并未能完全把剧情扣紧；单独的抽出来看真有些好句子；凑到一处，倒反容易破坏了剧情。有些剧作，尽管读起来没有什么精彩，一句惊人的话也找不到，可是放在舞台上倒四平八稳的象个戏剧。写了一本戏，挨了许多骂，我明白了这一点点。

练习的机会又来了。之的约我合写《国家至上》。题目是指定的（写回汉合作），好在我们俩都是北方人，对回教同胞的生活习惯相当的熟悉，不必临时去找材料。剧中的张老师是我在济南交往四五年的一位回教拳师的化身，黄老师是我在甘肃遇到的一位回教绅士的影象。其他的人物虽没有这样的来历，可是之的有很多回教的朋友，自不难于创拟。人物的真切使这本戏得到相当的成功。可是久住上海，没到过北方的批评者也许就以为它是江湖奇侠传。题旨是回汉合作，可是剧中回汉的正面冲突，反被回胞自家的纷争所掩，这并非无因：一来是回汉之争写得过于明显，也许引起双方的反感，而把旧帐全都搬出来；二来是北方回教中亦有派别，不尽融

洽—— 作者不敢提出教义上的分歧，而只能从感情失和上落墨。这些费斟酌的地方，自然也不是没有准备的批评者所能了解的。至于回汉通婚，教中自有办法，不可随便发言。我们之所以设一个女角者，多半为烘托张老师的过度的倔强，并不敢使她去闹恋爱。批评者若谓回汉联婚这一问题写失败了，是真不知回教的情形，而乱挑毛病者也。

人物、情节、问题，都从我们俩商议妥了，而后由我详细的写成一个故事，再由之的去分场。场分好，写起来就容易得多了。全剧写好，拿到回教协会，朗读给大家听。情节不妥当的地方，不合回教习惯的用语，都当场提出，一一改正。因此，这本剧虽没有别的好处，却很调匀整洁—— 稍微一不检点便足惹起误会，甚至引起纠纷！在写的时候，我们是小心上又加小心；写完了，我们是一点不敢偷懒的勤加修正。宣传剧的难写就在这里—— 要紧紧的勒住了笔，象勒住一匹烈马似的那么用力。

我写前两幕。之的有写剧的经验，所以担任较难的后两幕。这一回，我有了一点长进：第一，没有冗长的对话，而句句想着剧情的发展。第二，用最大的力量去“捧”张老师，教这一个人支配着控制着大家，以免一律平凡，精神涣散。

值得特别提出来的，是这本剧的情调，言语、服装、举动，一律朴素无华，排除洋气。我不十分懂什么是民族形式，假若民族形式是含有顺着本地风光去创作的意思，我想《国家至上》就多少有那么一点样子。自然，住惯了上海租界，以洋服洋话为本地风光者流，一定会惊异的称它为江湖奇侠传。

假若《残雾》是于乱七八糟中偶尔见些才气，到写《国

家至上》的时候，可就略知门径，而规规矩矩的习作了。之的有写剧的经验，告诉我不少诀窍；同时，马彦祥与阳翰笙又热心的帮忙，所以这次的习作，虽然没有了不得的成绩，可是我个人的收获是相当大的。可惜，我们必须在一月中写成，以便从速排演，在春季演出。假若我们能多有些时间，再多改两遍，或者更可以减去些宣传剧的气味。在抗战中，一切是忙乱的，文艺作品也极难避免粗糙之弊。批评者只顾要求理想的作品，而每每忽略了大家在战时的生活的窘迫忙乱，假若批评者肯细心读一读他自己在忙乱中所写的批评文字，恐怕他要先打自己的手心吧。

《国家至上》写完，我开始写诗—— 《剑北篇》。我有没有诗的天才？绝不出于谦虚客气的，我回答：没有。写小说，我不善写短篇；据我看，短篇是更富于诗的成分的。小品文，我也写不好；为什么？我缺乏着诗人的明敏犀利，不会以短短的小文一针见血的杀敌致果。我只会迟笨的包围，不会冒险用奇。我也不会写抒情诗。凡此种种，都足证明我不能诗，那么，为什么要写诗呢？主观的，我愿意练习练习。客观的，我由西北旅行得来的那一些材料，除了作游记，只够作叙述诗用的。游记之难，难在精详，我并没有锐利精细的观察力。好吧，我就以诗代替游记吧。

没有诗才，我却有些作诗的准备。我作过旧诗、鼓词。以我自己的办法及语言和这两种东西化合起来，就是我的诗的形式。形式，在这里包括着句法、音节、用语、韵律等项。大体上，我是用我所惯用的白话，但在必不得已时也借用旧体诗或通俗文艺中的词汇，句法长短不定，但句句要有韵，句

句要好听，希望通体都能朗诵。

五个月的工夫，我才写得了四千行。材料早就预备好了，用不着再想。我上了句句用韵的当！因为凑韵脚，一行往往长到二十来个字；否则我早已写够一万行了。因为要押韵，有时候就破坏了言语的一致通俗，而勉强借用陈腐的词藻。因为句句挂韵，不但写着费事，读起来也过于吃力，使人透不过气来。本来我是想熔化新旧为一炉的，但所谓“旧”者是旧诗的神韵与音节，我并不要用腐朽不堪的言语与思想。句句用韵的企图，也就是为使句句响亮，如军队操演，步步整齐。哪知道，韵破坏了一切！不错，的确是步步整齐了，可是只能摆在操场上，而不能作战哪！韵使我失去了笔的自由与诗的活泼！的确，象“绿色千种，绿色千重”那样的句子，设若不是用韵的关系，也许不易想得出来，可是就全诗而言，它使我时时要哭。要哭的时候比得意的时候多了不知多少倍，得不偿失！不要说完全无韵，就是隔句用韵，我也不至于受这么大的罪，而还落个劳而无功啊！

但是，已经写了四千行，不便再改；我一定把这个形式维持到底，不管它给我多少困难。接受旧文艺的传统，接受民间文艺的优点，我都在此诗中略加试验；艰苦我倒不怕，我所怀疑者倒是接受到什么限度才算合适？或更激烈一点的说，新旧化合是否可能？不知道别人怎么看，我自己以为《剑北篇》中旧的成分太重了。材料是我自己的，情绪是抗战的，都绝非抄袭古人。就是音节韵律，我也只取了旧诗中运用声调的法则，来美化我自己的白话。在用韵方面，我用的是活的十齐套辙，并非诗韵。这样，取于旧者并不算多，按说就不

应该显出那么浓厚的旧诗味道来；可是我自己觉得出来，它也许比“五四”时代那些小诗的气魄大一些，而旧诗的气息恐怕比它们还强得多。我能指得出来的毛病是：㈠韵用得太多。㈡写景多于写事。㈢未能完全通俗。在这三点而外，恐怕更重要的还是那个无形的，在心中藏着的那个小鬼。明显的说，就是在一计划写诗的时候，我面前就有个民族形式，象找替身的女鬼似的向我招手。她知道我写过旧诗，写过鼓词；用民族形式来引诱我，我必会上套！不论我怎样躲避旧的一切，她都会使我步步堕陷，不知不觉的陷入旧圈套中。说到这里，我就根本怀疑了民族形式这一口号。民族形式，据说是要以民族文艺固有的风格道出革命的精神，是啊，我何尝没这样办呢。可是，我并没得到好处！也许是我的才力不够吧？也许……？反正我试验过了，而成绩欠佳！关于这一点，我似乎没法说得再明白些；除非你也去试验试验，你是不会明白我的。

诗未写完，本不想去写别的。可是，朋友们给我带来很多关于张自忠将军殉国的史料，并劝我写个四幕或五幕的话剧。我答应了，因为材料与问题既都丰富，而表扬忠烈又是文人的责任；我就暂放下诗，而去写戏。啊，这比诗还难写！历史大概永远是假的：目前的事最好莫谈，过去的事只好瞎猜！整整写了三个月，改过五次，结果还是不成东西。宣传剧已经不好写，含有历史性的宣传剧就简直不应尝试。今日的事情顶好留给后人去猜呀！我不愿再缕述所遭受的苦恼与失望；只须说一句话吧，我失败了！

这本剧写完，我拿起《剑北篇》来，希望于两三个月内

告成。

我学习了，我并没有多大的成功，但是，我决不因失败而停顿了学习，我将继续学习下去，直到手不能拿起笔的那一天。

笼统的批评理论，对我，是没有什么用处的。只有试验的热心，勤苦的工作，才教我长进。三年来的成绩毫无可观，但是始终不懈的学习的热诚教我找到许多新的门径——只有这一点是差足自慰的。

载一九四一年一月一日《抗战文艺》第七卷第一期

一九四一年文学趋向的展望[①]

先由我们无准备的人来放一炮，接着再由看过了，看够了三年来的抗战文艺作品的诸位先生来报告小说，诗歌，戏剧和报告文学的实在情形。

对于抗战的现实，我看无论那一部门的作家都显出更熟悉了。换言之，就是大家已经习惯了战时的生活。举个例说：在武汉的时候，有不少作家去作鼓词唱本等通俗读物，到今天已由个人或机关专去作这类的东西，而曾经努力于此道的许多作家中，有不少便仍折回头来作新的小说，诗，戏剧等等。这因为什么？大概是因为在抗期初期，大家既不甚明白抗战的实际，而又不肯不努力于抗战宣传，于是就拾起旧的形式，空洞的，而不无相当宣传效果的，作出些救急的宣传品。渐渐的，大家对于战时生活更习惯了，对于抗战的一切更清楚了，就自然会放弃那种空洞的宣传，而因更关切抗战的缘故，乃更关切文艺。那些宣传为主，文艺为副的通俗读

① 一九四〇年十一月二十三日“文协”在重庆举行“一九四一年文学趋向的展望”会报座谈会。出席者有郭沫若、王平陵、黄芝岡、田汉、叶以群、宋之的、艾青、老舍、蓬子、阳翰笙、冯乃超、欧阳山、葛一虹、罗荪。本文是老舍在这次会报座谈会上的两次发言。

品，自然还有它的效果，那么，就由专家或机关去作好了。至于抗战文艺的主流，便应跟着抗战的艰苦，生活的艰苦，而更加深刻，定非几句空洞的口号标语所能支持的了。我说，抗战的持久加强了文艺的深度。

不过，作家虽对抗战更加关心，可是对于战争中种种事实还未尽了解。我们仍是多写正面的战争，而对于后方的种种动态及生产建设便无何表现。这是一大遗憾！谈到新现实便无法不谈到新内容，那么，我们既还不能充分的了解抗战中种种事实，作品的内容自然显出贫血现象——题材不丰，在一题材之下写得不充实。

关于新风格，我以为民族形式的辩论虽尚未完，但各种作品中似已都有人作试验。有些诗，显然看得出保留传统的美的观念与形式。小说间亦有用章回体者，而与武汉时代者不同。戏剧在武汉时代几乎只有个空架子，现在至少舞台上已不再用文明戏式的话语，而多采用带有感情的民间语言；布景亦不只采用上海的洋派头的东西，而改为纯粹中国人民所熟悉的事物。这些，据我看，恐怕多多少少都与民族形式的讨论有关。不过，风格形式正与内容一样，试验的方面还嫌太少。我们要多多试验，造起文艺之林来，给明日的文艺留下活泼有生气的根基。

*　　　*　　　*

对于文艺上的民族形式的争辩，一年以来我始终未表示过个人的意见，现在乘大家检讨一九四〇年的文艺上的新倾向的时候，总结一下个人的意见，因为这个问题是这一年间争论得最多的，也是最热烈的。我的回答是根据我自己对于

旧形式的实地试验的结果，并非从理论出发，这是我首先要声明的。在武汉时候我最初写通俗文艺，完全是客观形势的要求，和当时所能发生的效用。当时抗战爆发不久，热情煽动着每一个中国人，对于战争中的全面的复杂的现实都不大理解，也没有工夫去理解。我想，不仅我个人如此，恐怕老百姓也是如此的。旧瓶装新酒就在这时候给予我一种强烈的诱惑，以为这是宣传抗战的最锋利的武器。在开始学习写作的时候，只是感到运用形式的困难，关于处理内容可说几乎完全没有想到。我当时只有这样一种感觉，旧形式是一个固定的套子，只要你学得象，就能有用处，也就是作家尽了自己的责任。这的确是当时的衷心之感。后来慢慢的把握了形式，才又想到如何装进适当的内容去，这是原先所没有想到的。于是发生了困难。也由于作家的生活逐渐深入于战争，发现抗战的面貌并不象原先所理解那样简单，要将这新的现实装进旧瓶里去，不是内容太多，就是根本装不进去。于是先前的诱惑变成了痛苦。等到抗战的时间愈长，对于现实的认识与理解也愈清楚，愈深刻，因此也就更装不进旧瓶里去，一装进去瓶就炸碎了。所以这一年来不能不放弃旧形式的写作。这个否定就是我对于民族形式的论争的回答。但所要声明的，我这否定并不是怕别人骂我写旧形式，而是三年来的痛苦经验所换来的结论。

总之，文学上的新形式，新风格，还正在创造的路上。

载一九四一年一月一日《抗战文艺》第七卷第一期

灵的文学与佛教

前十多年的时候，我就很想知道一点佛教的学理。那时候我在英国，最容易见到的中国朋友是许地山——落华生先生，他是研究宗教比较学的，记得他在牛津大学的毕业论文就有一篇讨论《法华经》的文章。该时我对他说：我想研究一点佛学；但却没有做佛学专家的野心，所以我请他替我开张佛学入门必读的经书的简单目录——华英文都可以。结果他给我介绍了八十多部的佛书。据说这是最简要不过，再也不能减少的了。这张目录单子到现在我还保存着，可是，我始终没有照这计划去做过。因此，我至今对于佛学，还是个陌生者，并不认识佛学是甚么；在座的诸位，都是研究佛学的专家——和尚，在这儿我是没有谈佛学的资格的，是以我现在抛开佛学不谈，来对大家说点关于文艺方面的话，其实我对于文艺也还不十分明了，不过，比较谈起佛学来，总稍清楚些，至少八十部的文艺书我是念过的。

在西洋文学里，有一个很使大家注意的人——但丁，他是中古时代意大利的一个伟大的文学家。我们知道：研究中国文学的就得念屈原的《离骚》，研究英国文学的就得念莎士比亚的作品，研究意大利文学的也是一样，就得念但丁的著作。但丁的作品是很多的，然在他很多的作品中，有一部最伟大，最成功，而在世界上又最著名的，叫做《神曲》；这和

托尔斯泰的《战争与和平》一样，是他个人最成功的作品，也是任何研究文艺的人所必要念的一部作品。

《神曲》的内容，分为三部：第一部讲的是地狱；第二部讲的是地狱与天堂之间的事；第三部讲的是天堂。他的体裁是用诗写的——是世界最伟大的长诗。这部作品是伟大，我们撇开他文字美和通俗不谈——但丁的以前的文艺是用古拉丁文写成的，他这部《神曲》则是用纯粹意大利白话写成的。——单就他替西洋文艺苑开辟一块灵的文学的新园地的这一点来说，也就够显出他的伟大了。

西洋古代希腊罗马的文艺作品，都不曾说到“灵魂”这东西，以为人死了就完了，没有光明，也没有希望，没有黑暗，也没有恐惧，这一人生过了，什么也都完了，虽罗马文学里有少数的作品说到“地狱”这个名字，但只是渺渺茫茫的一个阴影，并未说出人死了以后，为什么会生到地狱里去？既生到地狱里去了，其中生活又是怎么样？只是隐隐约约的指出个地狱的名罢了。到了但丁的时候，他就谈到地狱及地狱中怎么样了，这在他最伟大最著名的《神曲》作品中，第一部就是讲的地狱，可以想见他是一个天主教的教徒，但天主教所奉的圣经里并未说到地狱的情形怎样，可是信奉该教的但丁，却离开了圣经，大谈特谈谈地狱的景况，描写其地狱的惨状，这也许他是受了东方文化——佛教的影响。在中古时候，罗马教皇是至高无上的权威者，他的势力比谁都大，谁也不敢触犯他，各国的王位都要向教皇奉承，甚至做皇帝的要双手捧教皇脚上的马。可是但丁这位先生，却大胆地把教皇活生生地下了地狱，这种思想，颇与佛教的平等思想相

吻合。当时中西交通已不是闭塞，东方文化输入于西方的很多，其中也许有些佛学的东西，传播到那边去，而受了东方文化的影响，于是便产生了这样的思想。他谈的地狱，与中国所传说的地狱，很有点儿相象，且比中国所传说的还要有系统些，有条理些，而地狱的层次描写得很详尽。犯某些罪的就落于某一层地狱，作奸犯科，不忠不信的人们，固然有上刀山下油锅的一类刑具给他们受，就是不尽忠于宗教的教徒，也有固定的受罪处。地狱之外有一座山，从地狱中，悔悟出来的罪犯，就在那座山上修持，背后拴着一块大石，行路的时候，慢慢儿走，地上写着“人要谦卑”的四字。在这里修行够了日子——经过一百年或五千年不等，就可升天，天的组织，也有其层次的。这一层天生怎样的人，那一层天生怎样的人。讲义气的应该升什么天，行孝顺的应该升什么天，信宗教的应该升什么天，乃至你做了什么好事，就升那一层的天。

在古代的文学里，只谈到人世间的事情，舍了人世间以外，是不谈其他的，这所写的范围非常狭小。到了但丁以后，文人眼光放开了不但谈人世间事，而且谈到人世间以外的“灵魂”，上说天堂，下说地狱，写作的范围扩大了。这一点，对欧洲文化，实在是个最大的贡献，因为说到“灵魂”自然使人知所恐惧，知所希求。从中世纪一直到今日，西洋文学却离不开灵的生活，这灵的文学就成了欧洲文艺强有力的传统，反观中国的文学，专谈人与人的关系，没有一部和《神曲》类似的作品，纵或有一二部涉及灵的生活，但也不深刻。我不晓得，中国的作家为什么忽略了这个，怎样不把灵的生

活表现出来？

佛教与人世间，可说简直是打成一片的了，北方有名山的地方，一定也就有所宝刹，这种天然之美与人工之美的混合物，在建筑上雕刻上绘画上的艺术观点说来，处处都给予人们的醒目，处处都值得吾人的称颂。讲到建筑，一定先从佛寺说起，因为教徒们已将人间的一切美都贡献于佛了。巍巍壮严的佛像，堂堂皇皇的殿宇，使人看了，不期然而然的肃然起敬；佛像可以代表中国一部份的绘画，看吧！没有一个名画家不会画观世音菩萨的。谈到中国的雕刻，可说全部都是佛教的。若不是古希腊的雕刻传到印度，由印度传到中国，西洋的近代雕刻画也许不会输入中国的。故从这三方说来，中国的雕刻绘画建筑都离不开佛教的，而且它与人世间打成一片了。中国是礼乐之邦，但至今不保存，现在社会上的人，既不讲礼，又不谈乐，惟有中国的和尚，在诵经的时候，敲打着乐器，那乐声传播出来，比吹喇叭还动听些，所以中国的人世间，只有在佛教中得到一些崇高的感觉。佛教虽给予人世间的一种崇敬人世间分不开，但事实上，我国的人民仍都是善恶不辨，是非不明，天天在造恶，天天在做坏事！最奇怪的，中国文学作品里没有一部写劝善改恶的东西，很多的书本里，虽也有些写到“善有善报，恶有恶报”的字眼，但都不是以灵的生活做骨干底灵的文字，至于象阴骘文这类的著作，虽也可称为导人向善的文字，然总不是文学的作品，只不过是一些劝世文罢了。尤令人莫名其妙的，就是那类最坏的书——使人看了会上当的书，也在说是劝善的作品，没有灵的文学出现，怎能令人走上正轨，做个好好的国

民？然而就我研究文学的经验看来，中国确实找不出一部有"灵魂"的伟大杰作，诚属一大缺憾！佛经是不谈，小说也不谈，戏剧的南方的僧人，虽也整天在努力讲经，到处弘法，劝人念佛，叫人行好事不要做坏事，或三五成群聚集一些老太婆说个把为善的故事，可是这些不但没有文学的价值，且使讲者自讲，听者自听，对方总是不明白佛经的，虽不无利益，但收效果毕竟是很少的。

中国可以说是一个佛教国，因为人民缺乏灵的文学底滋养，结果我国的坏人并不比外国少，甚至比外国还要多些；大家都着重于做人，然而着重于做人的人，却有很多简直成了没有"灵魂"的人，叫他吃点儿亏都不肯，专门想讨便宜，普遍的卑鄙无耻，普遍的龌龊贪污，中国社会的每阶层，无不充满了这种气氛。在这个抗战胜利努力建国的现阶段，不顾国家人民福利专为自私自利大发其财的大有人在，象这样卑污龌龊的国民，国家会强盛吗？

谈到中国灵的生活，灵的文学，道教固然够不上——因为他是根据老庄哲学，再渗点佛教等色彩而成的宗教，就是儒家也没有什么，唯有佛才能够得上讲这个；佛陀告诉我们，人不只是这个"肉体"的东西，除了"肉体"还有"灵魂"的存在，既有光明的可求，也有黑暗的可怕。这种说"灵魂"的存在，最易激发人们的良知，尤其在中国这个建国的时期，使人不贪污，不发混账财，不做破坏统一的工作，这更需要佛教底因果业报的真理来洗涤人们贪污不良的心理。中国的佛教，已宣传了将近两千年，但未能把灵的生活推动到社会去，送入到人民的脑海去，致使中国的社会乱七八糟，人民的心

理卑鄙无耻，这点我们不能不引以为遗憾！而一些信佛的老公公老婆婆，大都存在着一个老佛爷会来保佑他或她的一切的观念；这样的信佛，佛学怎样推动？社会岂得不糟？而佛教又何能不衰？我们要告诉他们，佛不是一个保险公司的老板，他不能保险你的一切！我们对于这种不正确的佛教徒，要他来干吗？根本就要打倒！

中国现在需要一个象但丁这样的人出来，从灵的文学着手，将良心之门打开，使人人都过着灵的生活，使大家都拿出良心来，但不一定就是迷信。想推动中国灵的文学，灵的生活，平常人是不容易做到的，这重任只好落在你们和尚身上，因为你们富于牺牲精神，常人做不到的，你们可以做到，常人穷奢极侈的享受，你们可以置之如敝屣，你们知礼法，能为人，有勇敢，有毅力，对佛学又有深刻的认识和研究，故这责任非你们来负不可；但光靠佛经来推动那还是不够的，因为佛经太深，佛经太美，令人看了就有望门兴叹之感！以我对许先生给我的佛学入门的书单现在尚未着手去念为例，就可知道佛经研究的不易，倘若给予我十年或五年的工夫去念佛经也许会懂得一点佛理，但这机会始终就没有。凭我这样研究佛学尚且感到如此困难，一般的人那就不用说了！

诸位都是研究佛学的和尚，如果能够有一二位对我今天所讲的话感到兴趣，发心去做灵的文学底工作，救救这没有了“灵魂”的中国人心，这样，可以说我讲的一点小意义发生了作用！

载一九四一年二月一日佛学月刊《海潮音》
第二十二卷第二号

略谈人物描写

对于人物的描写，我看到过三种：第一种，我管它叫作工笔画的。这就是说，它如工笔画的人物，一眼一手都须描上多少多少笔，细中加细，一笔不苟，死下工夫。我不喜欢此法。因一眼一手并不足代表全人，设为一眼而写万字，则是浪费笔墨，使人只见一眼，而失其人。且欲求人物之生动，不全在相貌的特殊，而多赖性格与行动的揭露与显示。性格与处境相值，逼出行动；行动乃内心的面貌。以此面貌与眉目口鼻相映，则全人毕显矣。反之，若极求外貌描写之精详，而无法使之活动，是解剖工作，非创造矣。且艺术作品中之描写，要在以经济的手段，扼要提出，使读者一目了然，且得深刻印象。若尽意刻画一眼一鼻，以至全身衣冠带履，而失其全人生活力量，是小女儿精心刺绣，纵极工致，不能成为艺术作品。

第二种是偏重心理的描写，把人的内心活动，肆意揭发。人之独白，人之幻想，人之呓语，无不细细写出，以洞见其肺肝。此种描写，得心理之助，亦不无可取之处。但过于偏重，往往因入骨三分，致陷于纤弱细巧——只有神经，而无骨骼。且致力于此者，最易追求人的隐私，而忘人生与社会的关系。“食色性也”，欲揭破人心之秘，势必先追求“性

也”之私，因而往往堕于淫秽琐碎。此种写法，以剖析为手段，视繁琐为重大，自难健康。且出发点在“心”，则设计遣材势必随此而定，细巧轻微的末屑，尽成宝贵的材料；忘去社会，乃为必然——可以博得少数人的欣赏，殊难给人生以重大的训教与指导。

第三种，我管它叫作戏剧的描写法。写戏剧的人应当把剧中人物预先想好，人物的家世，性格，职业，习惯，……都想了再想，一闭目便能有全人立于眼前。然后，他才能使这些人遇到什么样的事件，便立刻起决定的反应。所以，戏剧虽仅有对话，而无一语不恰好的配备着内心的与身体上的动作。写小说，虽较戏剧方便，可以随时描写人物的一切，可是我以为最好是采取戏剧的写法，把人物预先想好，以最精到简洁的手段，写出人物的形貌，以呈露其性格与心态。这样，人物的描写既不繁琐——如第一种，复无病态——如第二种；而是能康健的，正确的，写出人与事之联结，外貌与内心的一致或相反。健康的作品中，其人物的描写或多用此法。

载一九四一年三月二十日《抗战文艺》第七卷
第二、三期合刊

怎样写小说

小说并没有一定的写法。我的话至多不过是供参考而已。

大多数的小说里都有一个故事，所以我们想要写小说，似乎也该先找个故事。找什么样子的故事呢？从我们读过的小说来看，什么故事都可以用。恋爱的故事，冒险的故事固然可以利用，就是说鬼说狐也可以。故事多得很，我们无须发愁。不过，在说鬼狐的故事里，自古至今都是把鬼狐处理得象活人；即使专以恐怖为目的，作者所想要恐吓的也还是人。假若有人写一本书，专说狐的生长与习惯，而与人无关，那便成为狐的研究报告，而成不了说狐的故事了。由此可见，小说是人类对自己的关心，是人类社会的自觉，是人类生活经验的纪录。那么，当我们选择故事的时候，就应当估计这故事在人生上有什么价值，有什么启示；也就很显然的应把说鬼说狐先放在一边——即使要利用鬼狐，发为寓言，也须晓得寓言与现实是很难得谐调的，不如由正面去写人生才更恳切动人。

依着上述的原则去选择故事，我们应该选择复杂惊奇的故事呢，还是简单平凡的呢？据我看，应当先选取简单平凡的。故事简单，人物自然不会很多，把一两个人物写好，当然是比写二三十个人而没有一个成功的强多了。写一篇小说，

假如写者不善描写风景，就满可以不写风景，不长于写对话，就满可以少写对话；可是人物是必不可缺少的，没有人便没有事，也就没有了小说。创造人物是小说家的第一项任务。把一件复杂热闹的事写得很清楚，而没有创造出人来，那至多也不过是一篇优秀的报告，并不能成为小说。因此，我说，应当先写简单的故事，好多注意到人物的创造。试看，世界上要属英国狄更司的小说的穿插最复杂了吧，可是有谁读过之后能记得那些勾心斗角的故事呢？狄更司到今天还有很多的读者，还被推崇为伟大的作家，难道是因为他的故事复杂吗？不！他创造出许多的人哪！他的人物正如同我们的李逵、武松、黛玉、宝钗，都成为永远不朽的了。注意到人物的创造是件最上算的事。

为什么要选取平凡的故事呢？故事的惊奇是一种炫弄，往往使人专注意故事本身的刺激性，而忽略了故事与人生有关系。这样的故事在一时也许很好玩，可是过一会儿便索然无味了。试看，在英美一年要出多少本侦探小说，哪一本里没有个惊心动魄的故事呢？可是有几本这样的小说成为真正的文艺的作品呢？这种惊心动魄是大锣大鼓的刺激，而不是使人三月不知肉味的感动。小说是要感动，不要虚浮的刺激。因此，第一：故事的惊奇，不如人与事的亲切；第二：故事的出奇，不如有深长的意味。假若我们能由一件平凡的故事中，看出他特有的意义，则人同此心，心同此理，它便具有很大的感动力，能引起普遍的同情心。小说是对人生的解释，只有这解释才能使小说成为社会的指导者。也只有这解释才能把小说从低级趣味中解救出来。所谓《黑幕大观》一类的东

西，其目的只在揭发丑恶，而并没有抓住丑恶的成因，虽能使读者快意一时，但未必不发生世事原来如此，大可一笑置之的犬儒态度。更要不得的是那类嫖经赌术的东西，作者只在嫖赌中有些经验,并没有从这些经验中去追求更深的意义，所以他们的文字只导淫劝赌，而绝对不会使人崇高。所以我说，我们应先选取平凡的故事，因为这足以使我们对事事注意，而养成对事事都探求其隐藏着的真理的习惯。有了这个习惯，我们既可以不愁没有东西好写，而且可以免除了低级趣味。客观事实只是事实，其本身并不就是小说，详密的观察了那些事实，而后加以主观的判断，才是我们对人生的解释，才是我们对社会的指导，才是小说。对复杂与惊奇的故事应取保留的态度，假若我们在复杂之中找不出必然的一贯的道理，于惊奇中找不出近情合理的解释，我们最好不要动手，因为一存以热闹惊奇见胜的心，我们的趣味便低级了。再说，就是老手名家也往往吃亏在故事的穿插太乱、人物太多；即使部分上有极成功的地方，可是全体的不匀调，顾此失彼，还是劳而无功。

在前面，我说写小说应先选择个故事。这也许小小的有点语病，因为在事实上，我们写小说的动机，有时候不是源于有个故事，而是有一个或几个人。我们倘然遇到一个有趣的人，很可能的便想以此人为主而写一篇小说。不过，不论是先有故事，还是先有人物，人与事总是分不开的。世界上大概很少没有人的事，和没有事的人。我们一想到故事，恐怕也就想到了人，一想到人，也就想到了事。我看，问题倒似乎不在于人与事来到的先后，而在于怎样以事配人，和以

人配事。换句话说，人与事都不过是我们的参考资料，须由我们调动运用之后才成为小说。比方说，我们今天听到了一个故事，其中的主人翁是一个青年人。可是经我们考虑过后，我们觉得设若主人翁是个老年人，或者就能给这故事以更大的感动力；那么，我们就不妨替它改动一番。以此类推，我们可以任意改变故事或人物的一切。这就仿佛是说，那足以引起我们注意，以至想去写小说的故事或人物，不过是我们主要的参考材料。有了这点参考之后，我们须把毕生的经验都拿出来作为参考，千方百计的来使那主要的参考丰富起来，象培植一粒种子似的，我们要把水份、温度、阳光……都极细心的调处得适当，使他发芽，长叶开花。总而言之，我们须以艺术家自居，一切的资料是由我们支配的；我们要写的东西不是报告，而是艺术品——艺术品是用我们整个的生命、生活写出来的，不是随便的给某事某物照了个四寸或八寸的像片。我们的责任是在创作：假借一件事或一个人所要传达的思想，所要发生的情感与情调，都由我们自己决定，自己执行，自己作到。我们并不是任何事任何人的奴隶，而是一切的主人。

遇到一个故事，我们须亲自在那件事里旅行一次不要急着忙着去写。旅行过了，我们就能发现它有许多不圆满的地方，须由我们补充。同时，我们也感觉到其中有许多事情是我们不熟悉或不知道的。我们要述说一个英雄，却未必不教英雄的一把手枪给难住。那就该赶紧去设法明白手枪，别无办法。一个小说家是人生经验的百货店，货越充实，生意才越兴旺。

旅行之后，看出哪里该添补，哪里该打听，我们还要再进一步，去认真的扮作故事中的人，设身处地的去想象每个人的一切。是的，我们所要写的也许是短短的一段事实。但是假若我们不能详知一切，我们要写的这一段便不能真切生动。在我们心中，已经替某人说过一千句话了，或者落笔时才能正确地用他的一句话代表出他来。有了极丰富的资料，深刻的认识，才能说到剪裁。我们知道十分，才能写出相当好的一分。小说是酒精，不是搀了水的酒。大至历史、民族、社会、文化，小至职业、相貌、习惯，都须想过，我们对一个人的描画才能简单而精确地写出，我们写的事必然是我们要写的人所能担负得起的，我们要写的人正是我们要写的事的必然的当事人。这样，我们的小说才能皮裹着肉，肉撑着皮，自然的相联，看不出虚构的痕迹。小说要完美如一朵鲜花，不要象二簧行头戏里的“富贵衣”。

对于说话、风景，也都是如此。小说中人物的话语要一方面负着故事发展的责任，另一方面也是人格的表现——某个人遇到某种事必说某种话。这样，我们不必要什么惊奇的言语，而自然能动人。因为故事中的对话是本着我们自己的及我们对人的精密观察的，再加上我们对这故事中人物的多方面想象的结晶。我们替他说一句话，正象社会上某种人遇到某种事必然说的那一句。这样的一句话，有时候是极平凡的，而永远是动人的。

我们写风景也并不是专为了美，而是为加重故事的情调，风景是故事的衣装，正好似寡妇穿青衣，少女穿红裤，我们的风景要与故事人物相配备——使悲欢离合各得其动心的场

所。小说中一草一木一虫一鸟都须有它的存在的意义。一个迷信神鬼的人，听了一声鸦啼，便要不快。一个多感的人看见一片落叶，便要落泪。明乎此，我们才能随时随地的搜取材料，准备应用。当描写的时候，才能大至人生的意义，小至一虫一蝶，随手拾来，皆成妙趣。

以上所言，系对小说中故事、人物、风景等作个笼统的报告，以时间的限制不能分项详陈。设若有人问我，照你所讲，小说似乎很难写了？我要回答也许不是件极难的事，但是总不大容易吧！

载一九四一年八月十五日《文史杂志》第一卷第八期

怎样学诗

诗最难，诗也最容易，我们要当心。能写很好的散文的未必能写诗；因为诗的条件较散文为多；设若连散文还写不好，就更不可以轻易弄诗了。不过，散文必须写得清楚，必须有条有理的成篇；而诗呢，仿佛含混一些也可以，而且可长可短，形式最自由。于是作诗似乎比散文还省着点力气；诗就多起来，诗可也就不象样子了。学旧诗的知道了规矩便可照式填满，然而这只是“填”，不是“作”。喜新诗的便连规矩也不必管，满可以不加思索，一挥而就；然而是诗与否，深可怀疑。

青年朋友们每问我怎样作诗，我非诗人，不敢置答。今天是诗人节，又想起此问题，很愿写出几句；对与不对，不敢保险。

假若今天有位青年想要写诗，我必先请他把散文写好了再说。好的散文虽没有诗的形式与极精妙的语言，可是一字一句也绝不是随便可以写出来的。把散文写好并不是件容易的事。赶到散文已有相当的把握，再去写诗，才知道诗的难写，而晓得怎样用心了。

练习散文的时候最好是写故事。故事里有人有景。人有个性及感情，景有独特之美。能于故事中，于适当的字传情

写景，然后才能更进一步，以最精炼的文字，一语道出，深情佳景。无至情，无真诗，须于故事中详为揣摩，配以适当的文字。如是立下基础，而后可以言诗；否则未谙人情，何从吟咏？

写情写景略有把握，更须多读名著，以窥写诗之术。自己写几句，与名家著作比较一下，最为有益。

读的多了，再从事习作。凡写一题，须有真情实感。草草写下，一气呵成。既成，放置一二日，再加修改；过一二日，再修改，务求文到情溢，有真情，有好景，有音节，无一废词冗字。如是努力，而仍不得佳作，须检讨自己：是不是对人对事对物的观察不够，或生活太狭，或学识太浅，或为人未能宽大宏朗，致以个人的偏私隐晦了崇高远大的理想……自省的工夫既严，必能发现自身之所短，这才有醒悟，有进步。诗不是文字的玩弄，要在表现其“人”；人之不存，诗何以立？设若只为由科员升为科长，正自别有办法，不必于诗中求之。

青年朋友们，我本非诗人，故决不怕你们诗法高明，夺去我的饭碗。我真诚的盼望你们成为诗人，故不敢不说实话——实话总是不甚甘甜，罪过！罪过！

载一九四一年五月三十日《国民公报》“诗人节特刊”

论新诗

假若旧诗有它的毛病，新诗正该就矫正它。

不过，事情往往是这样的：旧的毛病未去，而新的毛病又生。所以，一个文艺新潮的涌起，虽然持之有故，言之成理，可未必就马上能有很好的作品出现。最成功之作，仿佛倒是在新潮已定，水清泥沉的时候才有—— 因为这时候的聪明人，既被新潮所激，复知新潮中的泥沙不就是珍珠与金子，乃悉何弃何取，而成为澄清的碧海。

新诗的运动已有二十年的历史，它的努力已足使它立定脚跟，不至于突然跌倒。可是，二十年的光阴也给了它自省的时间，假若它不只想维持现状，它就该检讨过去，以便加倍努力向前。

自发的觉醒往往是迟缓无力的。可是，新诗遇到了抗战，这是千载难遇的机会。诗要抗战，力量何在呢？看看过去，看看面前，啊，那些梦里的铃声与晓风残月就足以当得铁马金戈，驰骋沙场么？那点微来的呻吟与怡情的短韵就足以排山倒海而使万众一心，齐赴国难吗？

是的，新诗还是株脆弱可怜的小花。但是，暴风雨已经来到了哇。不管它喜欢不喜欢，它需改变它自己；否则无法存在。假若在今天它还不奋发有为，它即使不死，也是半死

不活。

让我们平心静气的谈谈吧；

㈠新诗的工具是白话。新工具不易马上顺手，是理之当然；白话诗之不能一蹴而成，也很显明。新诗人的运用白话是具有诚心的，绝不是为玩一玩。可是，这点真诚并不见得就能感动天地，立刻能得心应手，因为真诚要不与生命上的活动相配备，而只热情的去推敲几个字眼，是不会得到很好的结果的。所谓生命上的活动，从一个诗人来说，至少要包括着1、对旧诗词韵文的研究，因为思想感情时时在变动，而文字之美则变化较缓较少，不认识自家文字的短长，便无法使文字美妙。2、去从生活上提取白话，而不是东拾一个词西取一个字，来装饰诗歌。真的语言是生命的呼声，一位穿长衫的秀士虽时时喊着“立正”，也成不了军人。3、对西洋诗须有相当的研究，以求加深对诗歌的理解。假若没有这起码的三点，新诗便变成最容易作，而最没有前途的东西。我不敢说白话诗的现状如何，我只觉得许多新诗的确是很随便写出来的。“工欲善其事，必先利其器”，这句老话在今天似乎还是很有用的。

㈡新诗的建设也须是新诗人性格的养成与表现。旧诗之保存，不仅保存了些文字，也保存了多少伟大诗人的性格——给民族留下永远不灭的正气，使历史的血脉中老有最崇高纯洁的成分。新的诗人，既是诗人，想当然也有他们英发卓立的精神。可是，因为新诗的可以无韵，可以充分自由的择取形式，往往就被视为信笔一挥，无不成功的东西。诗既轻而易举，修养似乎就无所谓；于是，诗虽很不少，而诗人

却不多见；那些诗呢，自然也就无关宏旨。还有，新的诗人为表示自己确是诗人，乃取用一些旧诗人的习气，作为商标，因为新的诗人所应具的新的性格还并未“明文规定”。我想，一个现代人才能成为一个现代诗人，一个现代诗人才能写出现代的诗。这若是正确的，则怎样去作个现代诗人，也许比只弄几句白话诗还更重要。

（三）从内容上看，过去二十年来的新诗实在显着贫弱。这，一方面是因为诗的工具还未用得顺手，故不敢搬弄比较沉重的东西，一方面是诗人的生活经验不甚丰富，在自己的一些情感牢骚之外，便因不知其详而最好不言。二十年来有多少值得咏叹的事啊，可是诗坛上并没有使人满意的表现。这是多么可惜的事呢！诗人们，去生活啊，要教我们的时代成为有诗的时代啊！

诗人节略论新诗如是。

载一九四一年五月三十日重庆《中央日报》

我 的“话”

二十岁以前，我说纯粹的北平话。二十岁以后，糊口四方，虽然并不很热心去学各地的方言，可是自己的言语渐渐有了变动：一来是久离北平，忘记了许多北平人特有的语调词汇；二来是听到别处的语言，感觉到北平话，特别是在腔调上，有些太飘浮的地方，就故意的去避免。于是，一来二去，我的话就变成一种稍稍忘记过、矫正过的北平话了。大体上说，我说的是北平话，而且相当的喜爱它。

三十岁左右的五年中，住在英国。因为岁数稍大，和没有学习语文的天才，所以并没能把英语学习好。有一个时期，还学习了一点拉丁和法文，也因脑子太笨而没有什么成绩。不过，我总算与外国语言接触过了。在上一段中，我说明了怎样因与国内的方言接触，而稍稍改变了自己的北平话；在这里，就是与外国语接触之后，我便拿北平话——因为我只会讲北平话——去代表中国话，而与外国话比较了。

最初，因英语中词汇的丰富，文法的复杂，我感到华语的枯窘简陋。在偶尔练习一点翻译的时候，特别使我痛苦：找不着适当的字啊！把完好的句子都拆毁了啊！我鄙视我的北平话了！

后来，稍稍学了一点拉丁及法文，我就更爱英文，也就

翻回头来更爱华语了，因为以英文和拉丁或法文比较，才知道英文的简单正是语言的进步，而不是退化；那么以华语和英语比较，华语的惊人的简单，也正是它的极大的进步。

及至我读了些英文文艺名著之后，我更明白了文艺风格的劲美，正是仗着简单自然的文字来支持，而不必要花枝招展，华丽辉煌。英文圣经，与狄福、司威夫特等名家的作品，都是用了最简劲自然的，也是最好的文字。

这时候，正是我开始学习写小说的时候；所以，我一下手便拿出我自幼儿用惯了的北平话。在第一二本小说中，我还有时候舍不得那文雅的华贵的词汇；在文法上，有时候也不由得写出一二略为欧化的句子来。及至我读了《艾丽司漫游奇境记》等作品之后，我才明白了用儿童的语言，只要运用得好，也可以成为文艺佳作。我还听说，有人曾用“基本英文”改写文艺杰作，虽然用字极少，也还能保持住不少的文艺性；这使我有了更大的胆量，脱去了华艳的衣衫，而露出文字的裸体美来。在当代的名著中，英国写家们时常利用方言；按照正规的英文法程来判断这些方言，它们的文法是不对的，可是这些语言放在文艺作品中，自有它们的不可忽视的力量，绝对不是任何其他语言可以代替的。是的，它们的确与正规文法不合，可是它们原本有自己的文法啊！你要用它，就得承认它的独立与自由，因为它自有它们的生命。假若你只采取它一两个现成的字，而不肯用它的文法，你就只能得到它的一点小零碎来作装饰，而得不到它的全部生命的力量。因此，我自己的笔也逐渐的、日深一日的，去沾那活的、自然的、北平话的血汁，不想借用别人的文法来装饰自

己了。我不知道这合理与否，我只觉得这个作法给我不少的欣喜，使我领略到一点创作的乐趣。看，这是我自己的想象，也是我自己的语言哪！

避免欧化的句子是不容易的。我们自己的文法是那么简单，简直没有法子把一句含意复杂的话说得圆满呀！可是，我还是设法去避免，我会把一长句拆开来说，还教它好听，明白，生动。把含意复杂的一个长句拆开来说，恐怕就不能完全传达那个长句所要表现的意思了，句子的形式既变，意思恐怕也就或多或少总有些变动；即使能够不多不少的恰切原意，那句子形式的变动也会使情调语气随着改变。于此，欧化的语句有时候是必不能舍弃的，特别是在说理的文章里。不过，我自己不大写说理的文章，我所写的大多数是诗歌小说之类的东西。这类的东西需要写得美好，简劲，有感动力。那么，语言之美是独特的无法借用，有不得不在自己的语言中探索其美点者。谈到简劲，中国言语恰恰天然的不会把句子拉长；强使之长，一句中有若干“底”，“地”，与“的”，或许能于一句中表达纡回复杂的意念，有如上述；但在文艺作品中这必然的会使气势衰沉，而且只能看而不能读，给诗歌与戏剧中的对话一个致命伤。在一个哲学家口中，他也许只求他的话能使人作深思，而不管它是多么别扭、生硬、冗长，文艺家便不敢这么冒险，因为他虽然也愿使人深思细想，可是他必定是用从心眼中发出来的最有力、最扼要、最动人的言语，使人咂摸着人情世态，含泪或微笑着去作深思。他要先感动人。这从心眼中掏出来的言语，必是极简单、极自然、极通俗的。媳妇哭婆婆，或许用点儿修辞；当她哭自己的儿

女的时候，她只叫一两声“我的肉”，而昏倒了！文字的感动力是来自在某个场合中必然的说某种话——这个话是最普遍常用的，绝难借用外国文法的。一个哲学家，与一个工友，在他痛苦的时节，是同样的只会叫“妈”的。

我明白了上述的一点道理——对不对，我可不敢说——我就决定放弃了翻译工作。这工作是极要紧的，但是它使我太痛苦——顾了自己，便损害了别人；顾及别人，便失落了自己。言语的不同没法使彼此尽欢而散。同时，我写作小说也就更求与口语相合，把修辞看成怎样能从最通俗的浅近的词汇去描写，而不是找些漂亮文雅的字来漆饰。用字如此，句子也力求自然，在自然中求其悦耳生动。我愿在纸上写的和从口中说的差不多。到了这个地步，有时候我颇后悔我曾经矫正过自己的北平话了：有许多好的词汇，好的句法，因为怕别人不懂而不用，乃至渐渐的忘记了。是的，中国话确是太简单了，词与字真是太不够用了；把文言与白话掺合起来用，或者还能勉强应付；可是我立志要写白话，不借助于文言，岂不是自找苦吃？况且，我又忘了许多北平话呢！

我要恢复我的北平话。它怎么说，我便怎么写。怕别人不懂吗？加注解呀。无论怎说，地方语言运用得好，总比勉强的用四不象的、毫无精力的、普通官话强得多。至于借用外国文法，我不反对别人去试验，我自己可是还无暇及此，因为我还没能把自己的语言运用得很好哇！先把握住自己的话，而后再添加外来的材料，也许更牢靠一些。

近来有件伤心的事：我练习着写诗，把自己憋得半死！我知道，诗是语言的结晶。我写的是白话诗，自然须是白话的

结晶。可是，这结晶不成；知道的白话是那么少啊！而且所知道的那一些，又运用得那么拙笨啊！我还是不敢多向外国语求救，可是文言不住的对我招手。我本想置之不理，给它个冷肩膀吃。但是，没了米，也只好吃面粉了，还能饿着吗？唉，对白话我有点不忠之罪！是白话不够用吗？是白话不配上诗的园里去吗？都不是！是自己无才，而且有点偷懒啊！我以为，从诗的言语上说，假若“刁骚”，“歧路”，“原野”，“涟漪”……等无聊的词汇不被铲除了去，白话诗或者老是一片草地，而排列着许多坟头儿，永远成不了美丽的林园。

不过，近来也有桩可喜的事：我在练习写话剧。话剧太难写了，我当然不会一蹴而成功。但是，且不管剧中旁的一切，单就对话来说，实在使我快活。我没有统计过，在一出三幕或四幕剧中，用过多少个字。我可是直觉的感到，我用字很少，因为在写剧的时节，我可以充分地去想象：某个人在某时某地须说什么话，而这些话必定要立竿见影的发生某种效果；用不着转文，也用不着多加修饰，言语是心之声，发出心声，则一呼一嗽都能感人。在这里，我留神语言的自然流露，远过于文法的完整；留神音调的美妙，远过于修辞的选择。剧中人口里的一个“哪”或“吗”，安排得当，比完整而无力的一大句话，要收更多的效果。在这里，才真实的不是作文，而是讲话。话语的本来的文法，在此万不能移动；话语的音节腔调之美，在此须充分的发扬。剧中人所讲的是生命与生活中的话语，不是在背诵文章。

我没有学习语言的天才，故对语言的比较也就没有任何研究。我也没研究过文法，而只知道自己口中所说的话自有

文法，很难改创。对语文既无所知，可是还要谈论到它们，不过是本着自己学习写作的经验说说实话而已，说不定就是一片胡言啊！

载一九四一年六月十六日《文艺月刊》六月号

诗人节献词

诗人节有二义：一以纪念大诗人屈原，一以鼓舞当今的文人。对前者，屈原人格之崇高，作品之伟大，以为民族的光荣，毋庸缕述。对后者，有二点似宜说明：㈠“诗人”与“文人”似当有别，但广泛的来说，凡属创作的想象的文艺作品统可称之为诗；同样的，凡气度崇高，富有创造力与想象者统可被誉为诗人，故诗人节实为文艺节，不必再有戏剧家节，小说家节，及杂文家节也。莎士比亚以戏剧驰誉，托尔司太以小说见胜，皆被称为诗人，且当之无愧。今之治戏剧及小说者，本其所长，努力进取，虽不为诗，诗之质素固在；若必血柱鼓瑟，勉强为诗以自彰其短，徒博虚名，是买椟而还珠矣。㈡所谓诗人者，非谓在技巧上略知门径之诗匠也。诗人在文艺上固须有所表现，其为人亦须与诗相备配。诗所以彰正义、明真理、抒至情，故为诗者首当有正义之感，有为真理牺牲之勇气，有至感深情以支持其文字。诗若是天地间浩然的正气，诗人也正是此浩然正气的寓所，只凭排列平仄，玩耍文字，而自号为诗人，则既不成诗，复不成人，还成什么诗人？有人于此，终身不为一韵语，而爽朗刚正，果敢崇高，有诗人气度，即是诗人。反之，其为人心地狭浊，而终日填词制律，以猎虚名，或以干禄，是诗匠诗贩，非诗人

也。于此，诗人节之倡设，实与整个社会有关——诗的社会固不必人人吟诗，个个度曲，要在能辨是非，能以诚相见，有良好的风尚耳。

抗战四年，举国在同一崇高的理想下共赴国难，头可杀而节不可辱；此理想是诗的本质，此艰苦为诗的本事。有此本质，故敢以血涤辱，以弱敌强。有此本事，故举世惊震，交相赞美。在今天而有诗人节的建定，诗人们自然晓得，他们自己已供献了什么，或未曾供献了什么。就是不作诗的人似乎也应该深思默虑，我们的眼前还有没有阻碍达到我们的理想的东西，就连我们自己是否已经没有一点私心与弱点。这样的检审一下，恐怕我们也许感到一些愧悔，而把真诚不折不扣的拿将出来，使我们感到艰苦，而不灰心；感到哀伤，而能振拔；感到缺乏，而求充实；象诗那样的劲健悲壮！理想之途是用血冲成的。假若不幸而把诗人节只看成是穷酸们聚会到一处，写或读一两首小诗，或且吃上一半个粽子的日子，那就根本无须多此一举了。——写于诗人节。

载一九四一年六月三十日《新蜀报》

文章下乡，文章入伍

任何一个潮流都难免不起一些泡沫。在中国的新文艺里，有时候就能看到一二篇无聊的小品文，或俗艳伤感的短诗。然而，这些小玩艺儿只是泡沫，在没有引起任何人注意的时候，就自行破灭了。反之，在那文艺的主潮上，无论它是多么粗浊狂厉，无论它是急流或渐进，狂呼或冷笑，它的声音总是喊叫着革命与斗争。中国的新文艺始终自居、自信、自证，是革命斗争的有力武器。这严肃的态度，与苦斗的热诚，已被保持了二十多年。在这也不算十分短的时间中，没有产生过一篇供小姐少爷们消遣的侦探小说；市场上仅有的那儿本什么大侦探与什么血案，倒是由英美的文艺商品翻译过来的。

这时候在激跳的文心，遇到了神圣的抗战便极自然的要证明它自己可以变作枪炮与炸弹。所谓文章下乡，文章入伍，就是这激跃的文心要在抗战中去多尽斗争的责任的自信与自励。自信，因为中国底文艺写家们已经战斗过二十多年；他们不怕由革命而招来的杀害，也就不怕侵略者的刀枪；他们自己这样相信，也就要把这信心推展出去，使四万万五千万的同胞也都相信；四万万五千万人民在一个抗敌必胜的信仰上去斗争，就是世界上最伟大的力量。自励，自励出于自省：一个衰老的国家遇到极猛烈残暴的侵略，当然要自省；那自

居为民族的天良的文艺工作者，无疑的会首先下一番自我检讨的工夫。

看看吧，二十多年来，文艺到底走到了何处呢？不错，它在扫荡封建的思想上，在培植革命的精神上，的确是树立了不少功绩。但是，这是作了什么的问题，而没有回答出作到了什么地步。假若它的扫荡与建设只在个很小的圈子里旋绕，那么即使它的态度是严肃的，心情是热烈的，它也不能不承认它这朵相当美丽的花朵呀，虽美而脆弱。它没有很多的种子，随风散播到远处，而仅是足以自慰的一朵相当美的花罢了。这使人不安的检讨，却遇上了铁一般的证据。看，还有那么多的百姓连字也不识！看，在一个四五百户的村庄里可以找不到一本新文艺的作品！是呀，怪不得大家的版税收入是那么的微薄的可怜呀！这事实使人愤怒，特别是那热情而简单的文艺青年们；他们喊了：有这样的事吗？可以一个村子里连鲁迅这个光耀的名子都不知道吗？可是，发怒是没有用的，事实是事实。大家因战争而从军，而流亡，不复在上海与北平闭户著书了。他们遇到了老百姓与军认——噢，这不知道新文艺的可怜的群众哟！这时候，就是以为不知鲁迅，理当斩首的热心者，也要沉默一下而想怎么“设法”使群众知道鲁迅了；否则真要斩首的话，得有多少人头落地呢？

愧悔是良心的活动。新文艺的弱点，在敌人的屠杀里，大家承认了——它的构思，它的用语，它的形式，一向是摹仿着西欧，于是只作到了文艺的革命，而没有完成革命文艺的任务。革命的文艺须是活跃在民间的文艺，那不能被民众接受的新颖的东西是担不起革命任务的啊！这是个极可宝贵的

发现，或者也可以说是伟大的愧悔。于是，在中华全国文艺界抗敌协会开成立大会的时候，文章下乡与文章入伍的口号便被提出来。

这两个口号，在抗战文艺中至少是作了：㈠消极的使写家们觉悟了，二十年来的新文艺还差着深入与远播的力量，因为二十年来大家的心血似乎是花在了学习上，而还没有由民族的本色中创造出民族自己的文艺来。㈡积极的，全面的抗战必须动员全体民众。精神的食粮必须普遍的送到战壕内与乡村中。在无可如何的情形之下，我们宁可以缺少一些枪炮，而不能缺乏战斗的精神；抗战文学便是战斗精神的发动机。前者，有意的或无意的使抗战以来的文字都有了新的倾向——要简单、清楚、明快，抗战的文艺不是要弄风格与字眼，而是要迅速有力，如机关炮的放射。这样的文学自然要向民间与军队中取得故事与字汇，以民众的语言道出民众抗敌与建设的牺牲与壮举——这，打破了“上海”的摹仿文艺，而渐次吐露出民族文艺的光焰来。后者，因需要的迫切而产生了街头剧，壁报诗，和利用民间固有的文艺形式而加以改造的小说、鼓词等等。学生们参加了这运动，他们在村里，村里就有壁报；他们到前线，前线便有了歌曲唱，与油印的小报看。政府也注意到这运动，在教育部，编辑这种明浅的读物的，设有专员；中宣部与政治部也时时大量的印刷宣传的小册子。民众团体，象中苏文化协会，全国文艺协会，也为士兵们印有战线专刊。戏剧的发展更是惊人，原来只有上海与北平的人才有看到话剧的眼福，如今却在绥远、宁夏等荒远的地方也能看到舞台与灯光；甚至秦岭与中条山上也

有青年们在为士兵与百姓们演剧了。这些新的，半新半旧的，或完全旧的，形式，未必都好，可是都出发自抗战的热情，而在不同的程度上收了激励人民的效果。是的，这些作品与办法，未必都好，可是这的确是个大的潮涌。按照中国的俗话说：黄河清了天下就太平了。我说，这个抗战文艺之潮，因为它是潮，所以夹杂着许多浑浊的东西；不过，等这些东西沉在地面上，吃入土里去，那该当有多么肥美的一片文艺园地呀！目前的问题，不是要急盼着浊浪澄清——一时盼不到，也作不到——而是应当使这潮流更盛旺一些，因为印刷、纸张、运输种种的困难，都在这儿阻抑着这潮水的畅行，而中国又是这么大的一块土地呀 要有几十万青年参加这运动，再有几千万的经费来支持这运动，也不算多，真的！

在这个运动里，写家们的眼睛确实的看到民间。写家的界限也开始往外推展。青年们敢写了；写的即使不好，可是总有机会发表，至少可以写在壁报上。当写家的脚步接近了战地的时候，士兵与军官们不单要东西看，而且动问了：怎么写呢？真的，在这伟大的抗战里，凡是尽了力气的，谁不想写出几句来呢！我的一个武装朋友，虽然在上海作战丢了一只腿，现在却能用他的手写出他的血战经验来了；文艺协会已通过他作会员了。这样放下枪便学习拿笔的人，我相信，还有很多。同时，在前线上跑来跑去的也有不少的写家。我敢肯定的说，当文艺的园地拓展了的时候，写家的界限便越来越宽了；谁知道，明日的伟大的写家不是今天伏在战壕中的人物呢！

对于这个运动，自然有许多辩论，辩论永远是琢磨真理

的砂石。大概的说，有的人虽然承认了文艺—— 为了抗战的宣传，为了深入民间—— 应当俗浅明朗，但是不必一定要通过民间旧有的形式，因为旧形式的限制足以限制住一切新的内容与教训的自由运用。有的人以为民间还有许多许多不识字的，他们须用耳朵代替眼睛去接受文艺，所以文艺应当采用民间听惯了的歌调与语言，使他们也能从听器官得到新的消息与启发。前者注意在文艺的发展，后者注意在文艺立竿见影的效果。据我看，这问题的不好解决，倒是因为搀夹了教育问题的原因：假若中国的教育已经普及，没有文盲，那么新文艺的前进自然便利了许多。也许根本用不着讨论利用旧形式或这一问题。至于把利用旧形式看成民族文艺唯一的路径，未免又有些象看见一个鸦片烟鬼而使十个人都吃戒烟丸了！在抗战的今日，我以为，文艺必须以民族革命出发而完成民族的文艺。在这伟大艰苦的过程中，有人专为文盲去作一些可以听得懂的东西也是要紧的，抗战文艺是个大潮，我们不怕它浑浊如黄河，只怕它不猛烈不旺盛！

载一九四一年七月二十五日《中苏文化》第九卷
第一期抗战四周年纪念特刊

略谈抗战文艺

书价日高，无力多买。邮递不便，图书多就地销售，不易流通；虽有钱亦无法收集。因此，本文所谈，万难精到，不过就视线所及，略述印象而已。

自抗战以来，值得称赞的是文艺已找着它的正路。消极的，㈠它不再造谣生事，以骂人捧自己为能事；㈡它不再由私情所好，吟风弄月，或香艳肉感，以博虚名；㈢它不再追随欧西文派，自鸣得意，而实自陷于阱。积极的，㈠它把抗战建国的伟业放在自己肩头上，即使才微力弱，未能胜任，而居心则善，实有爱国家民族的诚意；㈡它因爱国家爱民族而把小小的私事置在一旁，宁可写英雄不象英雄，也不肯真能把老子骂倒而骂老子；文艺工作者都携手作起朋友来，大家只有一个敌人——日寇；㈢它对自己有了信心，尽可以不去摹仿别人，而还能立脚得住；它有自家的光荣战绩，而且可以用自家的语言风格形式写作出来；它的民族是正在争取自由独立，它自己也正在争取自由独立。

所以，我说它已找到它的正路。

顺着这条正路往下走，它将由狭小而伟大，由笑骂而严肃，由薄弱而深厚，由摹仿而自创。现在，我们已微微的看到这个来头。不信，请听一听吧，今天全国到处都有了歌声，

在这礼乐久已废弛的国土上，这是多么使人兴奋的事啊！谁的功劳？一半儿是音乐家的，一半儿无疑的是诗人的了。

没有努力，希望是空想。让我们看看四年来抗战文艺的缺欠吧。知道了弱点所在，而去克服它，恐怕比甜蜜的谀美更有意义。

笼统的来说，文艺的各部门还都未曾产生出伟大的作品。但这并不就等于说文艺没有前途。只要文艺顺着正路往前开发，它总会找到自己该去的地方，给后来者留下一条坦平的路子。现在，文艺者是正在作着开路的工作。这工作是十分艰苦的。就文艺者自身而言，战争给予别人的困苦，也照样加在他的身上。他不能安心舒适的工作。同时，时代的伟大，社会的剧变，又都使他心悸头眩，一时很不容易看得清楚。他须理解他的时代与社会，同时还须决定应取何种文字形式来传达他所领悟到的。他是否有充足的文艺修养？对民间文艺，古代文艺，西洋文艺，是否有深刻的认识，以便决定何取何弃？问题太多了，即使他是个聪明绝顶的人也不能马上解决一切。他只能战战兢兢的往前试着步儿走，以他的爱国家爱民族爱文艺的热诚去希望自己能够消极的不走入迷途，积极的多少写出些抗战建国的文艺作品来。明乎此，则抗战以来所有的文艺著作都是试验品，自然不会没有毛病。让我们看看这些毛病吧：

㈠从作家的生活上看，文艺是最自由的东西：有什么样的生活，便可以写出什么样的作品；作梦的写梦，打虎的写虎；只要它有文艺性，便可以算作文艺作品。可是，在抗战期间，主观的客观的都不再允许文人去作梦打虎。而须一

致的去抵抗倭寇。这个变动，就是文人须把个人的私生活抛去，而从新建立起一种团体的，以国家社会为家庭的公生活；他须象入伍的兵一样，抛下自己的一切，而去为国效劳。大多数的作家们，当遭遇到这个突变，是兴奋的，热烈的。可是他们也必不可免的有点茫然，旧生活岂是一旦可以脱去，象脱去长衫而换上军装那么容易呢；新生活又怎能够说声“变”，就变得完完全全呢？他们简直是走入另一个世界，一切是新异的，他们所不习惯的。因此，他们的作品就不能不是热情的流露，而内容非常的空洞。他们只有抗战必胜的信心，而没有深入一切由战争而来的困难与问题。他们绝不愿说谎，可是因为生活经验不足，没法子不疾呼高唱，只落得浮浅而欠深刻。这现象，在抗战初期是最显然的，到今天仍未完全消灭——生活不是一天建立得起的啊！

(二) 从文字上说，自“五四”运动以后，文艺的工具——文字——显然的是向着一条新路走去。这就是说，大家感觉到中国文法的有欠精密，而想把它欧化了。这个运动，使中国文字有了新的血脉，可是必不可免的把它弄得生硬艰难。到了抗战时期，大家为了向军民宣传，为了建立起中国本色的文艺，深感到前此的欧化文字确是新文艺未能深入民间的一个原因；同时，因作家们在战时与军民有了接触的机会，晓得了一些民间固有的文艺，于是昔日对欧洲语文的倾心，一变而为对民间语言与文艺的爱慕，而想到提炼自己的语言正是本色文艺应取的策略。由此，对文学的遗产也就有了相当的注意，而想把新旧雅俗熔为一炉，去创造抗建的新文艺。于是，诗歌小说都求能朗诵，对民间文艺形式也想拿来运用。这

个趋势，绝非排外或返古，而是因抗战必胜的信心，发生了对创立本色文艺的自信。

首先被发觉的，是欧化文法的生硬不自然，很难一时深入民间。但是，抗战以来所提倡的文艺朗诵，还不止此消极的一面。作家们接触了军民，而且要供给军民以文艺作品，他们自然需要军民的言语——于此，他们发现了本国的语言之美。他们不仅要避免生硬，不仅要供给又未能普遍。至于文人自己，虽有提高稿费运动，但成绩欠佳；文艺界抗敌协会虽然出来倡导，可是无法使之必能有效，因为它毕竟是个民众团体，没有发号施令之权。因此，文艺工作者就往往没法不为三餐而另谋工作，即使还不弃舍了撰写，可究竟不能专心一志的努力于文艺了。

同时，文艺家之在前方者，搜集了不少战争材料，本当如军队之换防，按时撤下来整理材料，以备写作。在后方的，本当按时被派出，去替换他们的久在前线的弟兄。可是，这绝不是私人或文艺界抗敌协会所能办到的。关心此事的人没有能力，有能力的未必关心，结果是文艺家们只好过着他们自己的日子，有材料的写不出，要写的没材料；谈不到写作计划，作品也就深欠丰裕。我们只有精神食粮荒歉的怨声，而没看到人事调整的办法——作家自己的能力是很有限的。

(四) 因为抗战救国的热情，就是文艺家们自己，战争初起的时候，不免犯了这个毛病——似乎一喊抗战就必能胜利。及至战争继续下去，作家们因自身的困苦，其耳闻目触的种种现象（有好的，也有坏的），乃高呼抗战一变而为深思默虑，想把种种问题提示出来，以存善除恶，于艰苦中求改善，争

取胜利。这，绝对不是悲观，而是任何一个有头脑，有热情的人必当取的态度。可是，不幸有许多人还未改抗战初期的心情。以为一谈问题——不论居心如何——总是“有了问题”的表示。有问题，便怕动摇人心，还不如把灯火熄了，让大家看不到的好。假若这个态度不变，文艺就无从尽其指导社会的责任，而作品便也不会由空洞而渐次充实。文艺家的批评与汉奸的反宣传，是绝对不同的。必须看清楚。

以上开端，包括了对抗战文艺的内容上文字的指摘。并略言作家生活及写作的限制怎样影响到文艺的开展，克服今天的困难，明日才有光明，望国人与文艺工作者共勉之！

载一九四一年八月十三日出版、军事委员会
政治部编印的《抗战四年》

如何接受文学遗产

常有友人以如何接受文学遗产的问题相质。我以为要决定这个问题，须先看看我们要成为什么样的文艺作家。假若我们要成为一个古文家，这就很简单了：我们只须以术为主，确定思想，而后博及群书（古书），以判得失，要浸渍古人为文义法，即能成功，倘不能博及群书，亦可精研六经，旁及史汉，汉魏文章，也自能落笔不凡，有古人气象。黄山谷说过："往年常请问东坡先生作文章之法，东坡云：'但熟读所记《檀弓》当得之'。既而取《檀弓》二篇，读数日过，然后知后世作文章，不及古人之病，如观日月也。"苏黄为宋代两大文豪，书读得很多，而且在思想上都深受佛教影响，可是他们教人作文之法不过简单如此。我以为，假若我们要立志成为一个古文家，我们便须首先假设头上有一位皇上，不管我们相信什么，我们必须在思想上按照孔孟的道理说话，在方法上按照着贾陆韩苏的技巧行文。明乎此，我们就差不多能一以贯之的明白中国的文学史了。中国文学史中，正统的文学是今古一致，思想与技巧大致相似，即使文体有些变化，也不过是平仄上微微的一些波纹而已。因此，我们没有农司奇拉司，也没有莎士比亚。我们并不是没有成为莎士比亚的人才；象太白，子美，东坡，都是了不起的人物，可是他们

都有位皇上，不许他们瞎胡闹。只有一些绝对不管皇上的人，象《水浒》，《红楼梦》的作者，才真写出了一些自由的，象样子的东西来，可是这样的东西实在不多见，因为写了出来，既不能取得功名富贵，碰巧了还要被官府及正人君子所检禁，太不上算。作古诗文，应知："老杜作诗，退之作文，无一字无来处，盖后人读书少，故谓韩杜自作此语耳"。字字有来历，皇上与大家才都放心，于是中国文学中乃如一圆珠滚来滚去，老是那么圆滑，那么大小，那么平平无奇，只要我们能以圣贤之心为心，能无一字无来处，我们便也能点铁成金，成为一个小圆珠子。我们能吸收，能摹仿，就够了。因此，我们论诗文，也差不多是千载一致，所不同者不过略有偏重，甲重音节，乙重气势，只在枝节上求技巧的不同，其用心立论则一也。

那么，假若我们要成为一个新文艺家呢，我想我们一定不能只以摹仿为满足。我们似乎第一就该开拓我们的思想，把世界上那些最善最美最真的都须略略知道一点，使我们成为一个会为全人类思想的中国人。我们自然不必放下自己，而去描写别人；但是我们必须在描写自己的时候，也关切到我们的世界。我们的一位抗战士兵，也就是全世界反法西斯蒂战线上的一个弟兄。他的生命即使是特殊的，可是他的苦痛，责任，与问题，都是世界的。我们应以世界文艺作为我们的遗产，而后以我们的文学、材料，写出我们自己的，同时也是世界的作品来。因此，欲治新文艺，就必先预备至少一两种外国语言，使我们多长出一两对眼睛来。假使我们只有一对眼，只能看中国的作品，即使我们专找那些伟大的著作去

读，也得不到多少好处。以《红楼梦》来说吧，它的确是一部伟大的作品。但是它并不能启发我们，象《战争与和平》那样。一本书必有它所预期的效果，就是哥哥妹妹的那一点，在这一点上它有极大的成功。我们不能责备它没有《战争与和平》那样的效果。可是，为我们学习起见呢，我们便不应只抱着《红楼梦》，而不去多学几招。无论是但丁，歌德，还是托尔斯泰，他们总把眼睛放开，看到他们所能看到的世界，尽管你一点也不信天堂地狱，但是你没法不承认但丁的伟大。他把天堂地狱与人间合到一处去指导人生。他到今天也使我们崇拜，因为世界文学史中还没有第二个但丁。假若我们只学了汉文，唐诗，宋词，元曲，而不去涉及别国的文艺，我们便永远不会知道文艺的使命与效果会有多么崇高，多么远大，也不会知道表现的方法会有那么多的变化。很明显的，假若“五四”新文艺运动者，都是完全不晓得西洋文艺的人，这二十年来就绝对不会有一篇东西比得上茅盾，曹禺，徐志摩等的作品的。

自然，中国老的作品，并不是与我们毫无关系。我们现在既还用方块字作我们表现的工具，我们就该知道以前的人曾经怎样运用这个工具来着。而且，从前的人们，在思想上既不敢冒险去乱说，他们只好在文字上想办法。所以，文字在前人的手里真讲得起千锤百炼，值得我们去学习。我觉得，能练习练习旧体文，与旧体诗词，对我们并不是件白费功夫的事。

用世界文艺名著来启发，用中国文字去练习，这是我的意见。

其次，我们于上述两点之外，还该扩大“遗产”二字的意思，把社会情形也放在里边。因为，假若我们已读过希腊，罗马，中古文艺复兴，以及近代的西洋文艺名著了，也已从李杜苏韩学过诗文了，可是我们不明白目前的社会是什么，我们便势必写出有伟大的企图，而内容空洞的东西，那才冤枉！社会上的一切自有根源，书是世代相传下来的，我们应把这文化视作遗产，而后下笔乃能有物。我们应当批评，但先须“知道”。《红楼梦》虽不能启发我们什么，但它描写的那一部分的人生的确是中国样子，使人相信。假若我们只闭户读文艺遗产，而不睁眼去看社会，便只认识了死的灵魂，而忘了活的世界，恐怕便要变成唐吉珂德式的写家，而到处闹笑话了。

载一九四二年九月十五日《文学创作》第一卷一期

敬悼许地山先生

纪念一位值得纪念的人是有许多不同的方法的：开追悼会，撰制墓碑等等都是方法之一。许地山先生是一位值得纪念的学者与文艺写家，大概有人给他开过追悼会，或用其他的方法去纪念他。因为没有机会参加他的追悼会与别种对于他的纪念的举动，我只写了一篇哀悼他的文字，刊登在大公报上。在那篇文字里，我述说了一些他的性格与才能，表明他是怎样的可敬与可爱。现在，我不愿重述那些，而想从他的逝世提出两件事来，引起文艺界友好的注意。我想，假若由一个已无可挽回与补救的死亡与损失中，能使还活着的同道得到一些自励自策，恐怕就不失为最好的纪念方法之一吧。

一、地山先生既是一位学者，又是一位文艺写家。不知道我的判断正确与否，我觉得他的学识胜于他的创作。在关于他的宗教学的研究与著述上，他的声望是流传到了国外的；在国内，似乎“落华生”是比“许地山”更响亮得很多。从一个以文艺写作为职业的人的立场上来看，我深愿地山先生的文艺创作也与他的学术上的著作等量齐名。但是，他已经把他的一切带到了坟墓里去，没法再满足我们这个希冀，那么，使我们的新文艺流传到国外去的责任应当责无旁贷的是我们的了。这是个重大的责任，而且也是必须尽到的责任。

我们的新文艺还缺乏伟大的作品，但是这可不能便把新文艺的成就一笔抹杀。从一发芽，中国新文艺的态度与趋向，据我看，是没有什么可羞愧的地方。它要革命，它要作不平之鸣，它要追求真理与光明。这些，都是好样儿的文艺必须作的。我们的才能也许很薄弱，举不起这块文艺的千斤闸，但是我们并没有怕它沉重而放弃它。我们二十年来的成就，虽然还没有一鸣惊人的杰作，可是我们也干干净净，并没有去作象英美诸国那些专为卖钱而写出的侦探小说与大减价的罗曼司。所以，我们应当把我们的较比优秀的作品，介绍到国外去，使世界上知道我们的黄色皮肤下的血也是红的，热的，崇高的。在这种介绍工作而外，当然我们要更努力自策，生产出更好的作品，给世界人类的心灵一些新的，珍贵的，精神食粮。这不是妄想，而是我们应有的志愿与应尽的责任。我们必须教世界上从文艺中知道，并且敬重新中国的灵魂，也必须把我们的心灵发展，提高，到与世界上最高伟明哲的心灵同一水准。要作到这个，我们就必须储蓄学识，然后好把我们的生活必应有的三个方面——学识，生活经验，写作——打成一片，从学识与生活经验的调协与互助，把我们的创作水准提高。

地山先生的学识，使我们感到自己的空虚。我们应当学他。我们不能专靠没有被学识滋润过的聪明与才力去支持写作。同时，我们知道地山先生的好学，减少了他的写作时间；他成为学者，可是耽误了他的更好的更多的文艺作品的产生。因此，我们虽然应努力去填满学识的空谷；可是我们求学的目的，是在有助于创作。我们不必成为学者，但必须有丰富

的学识。地山先生在学问方面给了我们很好一个示范，我们应当以他的勤苦好学的榜样去充实自己，而且要以学者为创作的柱梁，正象生活经验那样的，去建造起文艺的美厦明堂来。

二、凡有机会与地山先生接触的，都能成为他的朋友。他有一颗爱朋友的心。可是，因为他一向作教授，没有时间去多参加文艺界的活动，所以文艺界友人认识他的就不很多。在抗战中，许多文艺写家在香港工作，他们有看到他的机会，他就成为大家的老大哥。他对香港文协分会的工作极为热情。他的死，不但是香港文协分会的损失，也是文协总会的损失，因为文协总会的工作有无发展，实在是要看各地分会的工作有无进展。说到这里，我们就应以地山先生爱友人爱文艺的精神与热诚去纪念地山先生——我们要用全力去支持文协！

文协在今天已成为文艺写家的精神家庭。今日文协的坚固，是明日文协发展的基础。我们既在抗战中建设起这个大家庭，我们就必须看到明日，使它继续的发展，成为永久的家庭。只有这样，文协才有它更重大的意义与使命。文协的兴衰是与我们每个人有最密切的关系的。我们不能看它已相当的牢靠而稍微放松我们的努力。今天静止，明天就衰废！我们不能教地山先生在地下斥责我们！

载一九四一年十二月十日《文学月刊》第三卷二、三期合刊号

献　　曝

一

抓住某一些情感，或某一点见解，便拼命的宣泄发挥，是浪漫派写家的好处，亦其短处。好处：不顾一切，率性直前，若能一往深情，亦颇足动人。坏处：恃才率性，所见未必正确，观察未必详密，或失之偏，或失之空。

写实者应该是，必先详为观察，使材料充实，而后妥为布置，使形式严密。

青年学习写作，宜具浪漫者一往直前的勇气，否则考虑过多，时进时停，永无成篇之日，勤于动笔，到文字略有把握的时候，应敢取写实者的态度，使文通事确，乃有进益。

二

摹仿别人，则失去自己。同一件事，有多少不同的说法与看法。我自己如何说，即我的风格。我自己如何看，即我的见解。文字摹仿别人，便失去了自己的风格。见解抄袭别人，即失了自己的思想。青年要多多学习，但学习不是摹仿。学习如吃饭，菜蔬米饭须细嚼缓咽，使之消化，成为自己的

血液。若整个吃下，又整个吐出，必无好处。

三

要作一个写家，须先作一个“人”。假若人格不崇高，气度不宏大，而只仗着几个漂亮文字支持自己，则必无有何建树。盖自己不崇高宏大，何以能领会世上最善最美的事？何以心明如镜，鉴别善恶？有了真人，而后才有至文，文艺并非文字把戏也。

四

文艺作品不仅是报告一些什么事，它于报告之外，还要给个解释，并且能使人深深的感动，接受这解释。青年学习写作，不仅要多看事，还要“想”事；想不出个道理来，便且慢动笔；因为只说事实，而下说道理，仅是“学舌”而已。想出道理，再设法用人物，用事实，用文字，从感情方面激动人心，使人同情你的人物，相信你的事实，喜欢你的文字，于不知不觉之间便接受了你的解释，才算成功。

㈠注㈡：《文艺青年》索稿，患头晕，不能用脑；草草成上列四义，未克详为解说，甚惭！

三十、十二、十六

载一九四二年一月《文艺青年》第五卷第一期

《神　曲》

在我读过的文艺名著里，给我最多的好处的是但丁的《神曲》。没有读原文的能力，我读的是几种英译本。译本当然不是本来面目，可是我已经受益不浅了。

罗马的史诗里有神有人，可是缺乏一个有组织的地狱。《神曲》里却天地人都有详尽的描写，但丁会把你带到光明的天堂，再引入火花如雪的地狱，告诉你神道与人道的微妙关系，指给你善与恶，智与愚，邪与正的分别与果报。他笔下的世界是一首完美的诗，每一色彩，每一响声，都有它的适当的地方。

歌德的《浮士德》仿佛缺乏紧炼，托尔斯泰的《战争与和平》似乎只有人间的趣味。《神曲》里什么都有，而且什么都有组织，有理由，有因果。中古世纪的宗教，伦理，政治，哲学，美术，科学，都在这里。世界上只有一本无可摹仿的大书，就是《神曲》。它的气魄之大，结构之精，永远使文艺学徒自惭自励。

希望我们能有一本好的《神曲》译本！

载一九四二年四月二十七日《新民报》晚刊

哀莫大于心死

谚云：好汉不说当年勇。因为，今天不勇，而空夸当年，对人对己，两无益也。不过，只是称道自己的过去光荣，其作用虽云无益，尚无大害。假若于自夸而外，且谓今日之勇士都是瞎胡闹，反不如缩头受辱者高明，则是强词夺理颠倒是非，便许有些流毒了。

一个文艺者的生命，应该永远为文艺活着的。昨天写得好，今天还要写得好，明天更要写得加倍的好。假若只仗着昨日的一点成绩，即投笔从"闲"，且到处拍老腔，自号老牌正统文艺家，是自弃也。

再说，放弃了写作生活，便是放弃了对于社会动态的关心，文心停止了活动，人也就变成半死。于是，一方面说自己当年曾是好汉，一方面又说如今的一切都是胡来。半死的人看着别人辛苦劳作，原也只好这样忌妒一下也。

自己停止了文艺工作，对社会即停止关心，心既不动，静如止水，自然的会渐渐的讨厌社会。于是一听到"社会"，一听到"运动"等名词，便感到头疼，不能不发出谬论：文艺是个人坐在屋子里的事呀，要什么运动？其实他自己也许知道，因为配备抗战而发生的文艺运动，正是必不可少，正是文艺者爱国与爱民族的正当表现。怎奈自己已经与世隔绝，便

不好不说些风凉话，既可遮丑，复足掩威，悲哉！

新文艺的产生，根本是一种举国响应的运动。有此运动，故有此文艺。但文艺不能永远停止在某时某地，“女大十八变”，文艺亦然，它须生长，它须变动。于是五四而后，有种种运动；此种种运动都是外循社会所需，内求文艺本身之进益，故新文艺不死。此种精神，遇到了抗战，便极自然的，合理的，发为抗战文艺运动。设若文艺者，在民族生死关头，而投笔从闲，钻入防空洞去，则文运绝，廉耻丧矣。今有人焉，指此运动为无聊，为多事，为毁灭文艺，定是另具心肝，或者是躲在防空洞内而想叱退飞机者也。

远查历史，则古希腊之大悲剧家与喜剧家都拿剧本去竞赛。他们并不以走出屋门，与大众混在一起为耻。

此后，文艺上种种运动，都是运动，而非静候灵感。剧圣莎士比亚自己走江湖，上舞台，倒也未曾失去了尊严，而反留下若干的不朽之作。若谓一参与什么运动，便俗气逼人，不可与言诗，分明是胡说。

今天，我们需要文艺运动，需要文人的团结，需要文友的相互督励。若有人站在一旁，专浇凉水；以运动为多事，以奋斗为胡闹，以团结为结党营私，天哪，不敢说别的，我看他是破坏抗战！

载一九四二年六月一日《文风》第二期

小报告一则

抗战以前，我没写过剧本。抗战以后，剧运恒通，我也就见猎心喜，想多学习点手艺。到今天止，我已写过四本半剧了——其中有一本是与宋之的合写的。最初的一本是《残雾》。这只能算作试写的草稿，不能算作完整的剧本，因为写完了，我即到前方慰劳军队，未能修改。在渝和在别处上演，我也没有看见过。据说，在各地上演，都相当的成功。我找不出它所以成功的理由来。赵太侔先生告诉我："写过小说的人，对人物的创造有些把握，所以可以写戏。"此语若属可靠，就也许可作《残雾》的一点成功之注解。

第二本是《国家至上》，系与之的合写的。在宣传剧中，它可以算作一本成功的作品。它的好处也在于有人物。同时，它的人少，服装简单，到处都可以因陋就简的演出，只要演员尽职，便能叫好。在物价高涨的今日，此点是值得剧写家注意的。

第三本是《张自忠》，没有在大都市上演，因为它不大象戏。怎样才象戏，我到如今还不晓得，我只是不灰心的去学习，也许有那么一天我会豁然贯通的！

《面子问题》是第四本，在渝上演，成绩欠佳。毛病在对话好，而动作少；我明白了一点为何戏剧必须用动作支持。

第五本是《大地龙蛇》，还没上演过，我也不望它上演，因场面大，用人多，势必赔钱，拿它当作一个小玩艺儿读着吧，也许怪有意思罢了。

现在还在写剧，因患头昏，进行甚缓，是否能成功？且不去管，多练习自有好处。我写剧本，正如写小说与诗，不求能成一家，只愿写得象点样子，且有裨于抗战，便心满意足了。

载一九四二年六月一日《笔阵》新三期

形式·内容·文字

假若我有个弟弟，他一时高兴起来要练习写写小说。我想，很自然的，他必来问我应该怎样写，因为我曾经发表过几篇小说。我虽没有以小说家自居过，可是在他的心目中大概我总是个有些本领的人物。既是他的哥哥，我一定不肯扫他的兴，尽管我心里并没有什么宝贝，似乎也得回答他几句——对不对，不敢保险，不过我决不会欺骗他，他是我的老弟呀！

我要告诉他：

一、形式。小说没有什么一定的图样，但必须有个相当完整的形式，好教故事有秩序的、有计划的去发展。社会上的真事体，有许多是无结果而散的，有许多是千头万绪乱七八糟的；我们要照样去写，就恐怕是白费力而毫无效果。因此，我们须决定一个形式，把真事体加以剪裁和补充，以便使人看到一个相当完整的片段。真事体不过是我们的材料，盖起什么样的房子却由我们自己决定。我们不要随着真事体跑，而须教事体随着我们走。这样，我们才不至于把人物写丢了，或把事体写乱了。一开头写张三，而忽然张三失踪，来了个李四；李四又忽然不见，再出来个王五，一定不是好办法。事情也是如此，不能正谈着抗战，忽然又出来了《红楼梦》。人

物要固定，事情要有范围。把人物与事情配备起来，象一棵花草似的那么有根、有枝、有叶、有花，才是小说。

二、内容。小说的内容比形式更自由。山崩地裂可以写，油盐酱醋也可以写。不过，无论写什么，我们必须给事情找出个意义来，作为对人们的某一现象的解释。我们不仅报告，也解释，好使读者了解人生。这种解释可不是滔滔不绝的发议论，不是一大篇演说，而是借着某件事暗示出来的，教人家看了这段具体的事，也就顺手儿看出其中的含意。因此，我们要写某件事，必须真明白某件事，好去说得真龙活现，使人信服，使人喜悦，使人在接受我们的故事时，也就不知不觉的接受了我们的教训。假若我们说打仗而不象打仗，说医生而象种田的，便只足使人笑我们愚蠢，而绝难相信我们的话了。我们须找自己真懂得的事去写。每写一件事必须费许多预备的工夫，去调查，去访问；绝对不可随便说说，而名之为小说。

单是事情详密还不算尽职。我们还得写出人来。小说既是给人生以解释，它的趣味当然是在“人”了。若是没有人物，虽然我们写出山崩地裂，或者天上掉下五条猛虎来，又有什么好处呢？人物才是小说的心灵，事实不过是四肢百体。

小说中最要紧的是人物，最难写的也是人物。我们日常对人们的举止动作要极用心的去观察，对人情事故要极细心的去揣摩，对自己的感情脾气要极客观的去分析，要多与社会接触，要多读有名的作品。我们免不了写自己，可是万不可老写自己；我们必须象戏剧演员似的，运用我们的想象，去装甲是甲，装乙是乙。我们一个人须有好多份儿心灵、身体。

三、文字。小说是用文字写成的，没有好的文字便什么也写不出。文字是什么东西呢？用不着说，它就是写在纸上的言语。我们都会说话，我们便应当会用文字。不过，平日我们说话往往信口开河，而写下来的文字必须有条有理，虽然还是说话，可是比说话简单精确。因此我们也须在文字上花一番琢磨的工夫。我们要想：这个感情，这个风景，这个举动，要用什么字才能表示得最简单，最精确呢？想了一回，再想一回，再想一回！这样，我们虽然还是用了现成的言语，可是它恰好能传达我们所要描写的，不多绕弯，不犹疑，不含混，教人一看便能得到个明确的图象。我们必须记得，我们是在替某人说话，替某事说话，替某一风景说话，而不是自己在讲书，或乱说。我们的心中应先有了某人某事某景，而后设法用文字恰当的写出；把“怒吼吧”、“祖国”、“原野”、“咆哮”……凑到一块儿，并不算尽了职责！我们的文字是心中制炼出来的言语，不是随便东拾一字，西抄一词的“富贵衣”。小说注重描写，描写仗着文字，那么，我们的文字就须是以我们的心钻入某人某事某景的心中而掏出来的东西。这样，每个字都有它的灵魂，都有它必定应当存在的地方；哪个字都有用，只看我们怎样去用。若是以为只有“怒吼吧”、“祖国”……才是“文艺字”，那我们只好终日怒吼，而写不成小说了！文字是我们的工具，不是我们的主人。假若我们不下一番工夫，不去想而信笔一挥，我们就只好拾些破铜烂铁而以为都是金子了。

载一九四二年六月二十日《文学修养》第一期

抗战以来文艺发展的情形

第一讲　文艺界之动态

首先要声明的是从今天起的四天讲演，不是讲学，而是报告文艺运动的实际情况。这个报告与学问无涉，不过是四年来我由参加文艺工作而得的一点材料，所以既不完美，也非学术研究，不值得重视。

今天先讲文艺界的人。

九一八起，文艺界已有国防文艺的提倡，故抗战初起，文艺界就以笔为工具，从事报效国家的工作。此精神可谓继承五四精神，写家们于尽文艺的责任中，复承担为国民的责任。

二十七年三月二十七日文艺界组成了中华全国文艺界抗敌协会，虽无了不得的成绩，但却为历史上的空前事迹。成立之后，因为无磨擦，无冲突，所以到如今还能够存在。这可以表现文艺作家内心的团结力量。到现在为止，香港、昆明、贵阳、成都、桂林、韶关等地均已设置分会，都有相当好的成绩。

文协在另一方面可提出报告的是：绝对受政府的支配，补助。受政府的委托，做政府要做的事。如在武汉时，文协受政府委托为民众军队编写许多读物。到重庆后组织访问团，到前线去考察，收集抗战史料。政府予以补助及方便。去秋起，

因为物价高涨，一般写家生活不易维持，政府又筹出奖助基金，请文艺界的同人为委员，分给各需要补助的作家。同时又指定了几个刊物增加稿费，文协的会刊为其中之一；上海方面也有刊物受同样待遇；因此运动，现在许多刊物，稿费已增到十元以上。社会上对文协亦渐渐信任。如今春献金，文协会员发动卖字，结果获得四千五百元，为民众团体献金最多者。武汉日报征求长篇小说，也委托文协负责评审。

就文协本身言，所有的集会从未流会。集会费用均由私人负担，所以经济方面最为清楚，因此一扫从前社会上“文人无行”“文人相轻”之诮。

文人无行，或是指文人所注重者他人未必重视，他人所重视者，文人则未必重视，意见分歧，致生误解。作家从抗战以来，一矫以前闭门造车之态度，而确实的到军民之间去观察民众士兵的生活。同时由于传统的观念，士兵民众对文人特别尊重，因此作家得以实际体验民众士兵的生活，明了士民实有抗拒敌人的力量。对抗战局势既有认识，故到现在并没有多少作家作汉奸的。

至于文人相轻，我觉得凡是有艺术天才的人都不免有如此感觉，但现在无此现象。现在写诗，散文，小说，剧本的人都能够常相接触，互相讨论，所以能有较好的作品产生。在重庆某一剧作者有了新作即邀请其他戏剧工作者作集体的批评，而后再改正为定本。所以我们见到的批评文字虽不多，可是批评并未死灭。这种态度如能保持下去，我相信批评工作能更有进步。

文协中亦无派别，只要是写家，不论新旧，有写作成绩

的都可以入会。这在抗战以前亦是不可解的事，那时候因为政治认识不同，文艺的观点不同，文人不能够团结。现在，文协能够集合了这么多写家，实在是抗战以来相当伟大的成就。最能够表现此种成就的就是会刊——《抗战文艺》。会刊初为三日刊，后改为周刊，又改为月刊，都是因为印刷逐渐困难而起的变动。在这个刊物里已有三百多写家写过文章，这也是罕有的现象。又因为有文协，各地方也受了一种显著的影响，就是全国在今日只有一种抗战，拥护政府的，支持抗日的文艺；在文协里的人写此种文艺，也不许在会外的写不利于抗战的文字。

那么，文协是不是也有缺点呢？有的。

第一便是经费不足，会务不易发展。比如有许多写家们现在不得不以写作做为副业，文协只好听其自然，无法相助。对于爱好文艺青年们，文协亦多疏忽。有许多青年寄稿子给文协，要求代为删改，但文协没有人可以给他们删改。幸而现在重庆有一个青年写作协会成立，可以使文协减少些愧疚。

其次因为人的关系，总会与分会的联络很不健全。分会的力量有的很大，因为它与地方有密切的关系，能够得到当地一些人的信任；有的则很微弱，而总会是爱莫能助。

后方的作家因为不能够到前方收集材料，不易认识战争的真相。同时，没有分会的地方的一般文艺工作者多半在军队里，因为军队需要文艺工作者。各军队中目前差不多均有剧团等组织，这是因军士、军官知识增高而起的自然现象。在前方，愈与后方远隔，小的文艺戏剧团体也愈活跃。这些人凭了一点热情，追随抗战军队从事文艺工作，将来如有成就，

亦必能更认识民众及士兵生活，成就也必定是更为伟大，但可惜他们得不到后方的帮助与鼓励。

文人与军队不能够彻底相配备的现象还有很多。抗战四年来，每一个军队均有些光荣的战迹，都愿将此战迹传给后来补充的士兵作为教育士兵的教本，故均想招待文人为之描写记述。可是文人多不能到前方工作，与之配合。伤病兵读物的缺乏，使他们不得不转而读《三国志演义》一类的东西，也是憾事。

前后方文艺运动不能够沟通，也阻碍了文艺工作的发展。战争初期的剧作至今仍在各地上演，且无人指导，工作无多少进步。青年新闻记者，自抗战后，多冒着危险，出入于战地，从事新闻工作，一扫以前记者蒙混他人的恶习，故文协对于有成绩的记者也承认之为会员，不过这些人多在前方工作，很难时常交换知识与意见。

还有值得提出的，是在上海的写家们，他们的生活极苦，而且受敌人的压迫，致生命的安全也不易保。可是，他们还照常的工作，依然产生了许多作品。他们因敌人就在身旁，所以委曲婉转的写，暗中仍含抗战之意，在创作之外，他们也作文艺与文字等等的研究。这是极值得佩服的。

末后，要谈到的是研究工作。因为文艺要抗战，随着也产生了许多文艺问题，非切实研究不可，而前后方的写家都因为无时间，无工具，无从研究起。需要研究的问题，不仅限于创作技巧，还有象诗的朗诵，文法语言，接受文学遗产等问题，且均非写家自己可以解决的。所以目前欲求文艺运动有进步，写家们必须对于各项问题有更清晰的认识，对于

诗，散文，文学遗产仍须再加研究注意，写家们也未尝不想去研究，但因无工具，没有时间，想去研究而心有余力不足。这便有待于在大学中作研究工作的去努力了。研究工作者能多提出报告，写家们必热诚的接受。作研究工作的幸勿谓埋头于图书中即抗战文艺无关也。

第二讲　抗战以来文艺发展概况

四年来文艺的主流是抗战文艺，这是当然的，因为文艺是社会的良心，作家也是一个公民，在抗战时期，当然必须抗战的。

有些人误认抗战文艺，就是打仗的文艺，其实不然，因为抗战和建国是并进步的，所以抗战文艺决不能专写打仗的事，又有些看了些标语式的东西而为抗战文艺担心，其实这也不必。假如文艺要活下去，决不能止于空洞的标语式上而不进步的。

所以我们不但不必为抗战文艺担心，更不应因此而想发展一种与抗战无关的文艺。因为抗战文艺所以空洞标语化，并不是抗战文艺没有可写的，而是因为我们对抗战的认识太少，现在我们的生活没有一件是与抗战无关的，想找一件与抗战无关的事可谓决不可能，除非你自己不愿意抗战，决没有一件事可以和抗战完全脱离关系的。

但抗战文艺也确实有其缺点，在武汉未沦陷以前，抗战文艺的缺点约可分两方面而说：

第一，近百年来，中国差不多总在帝国主义压迫和侵略

之下，每个中国人都感觉到耻辱，可是却没有全面的反抗过，七七以后被压迫的站起来了，反抗了，于是一般人狂喜到极点因而感情的爆发胜过了理智，两者遂不调和了。文艺工作者也一样地没有看清这一点，只嚷着打，以为炮一响，就可以把日本人打完，而没有认清抗战的艰苦，在这种情形下的作品缺乏理智。而一个伟大的作品，不但需要用热情去感动人，更需要一种崇高的理智去启发人。初期的抗战文艺没有顾到这点，所以变成了空洞洞的标语式的宣传品了。

第二，中国人向来是爱好和平的，连打架多不常有，即使是彼此相骂，也是越骂越远，打不起来。抗战以后出了这许多英雄，所以初期的文艺就拿这些片断的个人英雄的事迹来叙述。这种叙述在当时是能鼓舞抗战的情绪，可是抗战是全面的，决不是一两个英雄所能支持得了的。因此单刀赴会式的英雄的描写并不妥当，同时这时的文艺工作者所凭借的只是一种盲目的热情，在思想方面还没有充分的准备。在工具方面，我们以前写惯细腻的东西，现在和抗战配备起来便嫌它不够壮烈。在抗战以前，有人可以专在文字的清新隽永方面取胜，而抗战以后单凭文字取巧致胜也不行了。所以抗战文艺作者在思想上工具上的准备不够，使抗战文艺不能更深刻有意义，而陷于空虚或盲目的热情。

但是初期抗战文艺虽有弱点，却也有可原谅的地方，虽没有准备，而爱国之心极切，也尽了当时的责任。譬如台儿庄大战时期，前线的长官们都看不到一张报纸，所以军队虽然是不扰民的，却不免要到民家去借《三国》、《水浒》一类的书籍。每次火车到站，必有许多人等着客人，是否有报纸

可以借阅。我们的士兵在前方找不到一点书报而敌兵的行军囊中却每人都可以有两本小说。所以初期的抗战文艺大量的产生，供给前方是确尽了当时的责任的。

有些人似乎是站在“文艺”的立场上说，这样会使文艺的水准降低，文艺本身是未免吃亏了。但这仅是功利主义者的看法，并不是文艺者的看法。不错，这样的文章写出来或者会影响到一个已成名作家的声誉的，但是前方有那么多人在流血，在牺牲生命，我们还应当顾及这些细微的名吗？况且抗战稍稍持久，文人自己会感到这些弱点而想矫正，而且此系于经验中得来，决不是说风凉话而已。有些人并不写文章只从旁说很多抗战文艺的弱点，而文艺工作者本人是已经感到这些弱点而设法弥补了。旁观者对于这些工作并不会热烈的帮助,而实际提出问题要求彻底改革的还是文艺者自己。

在这些弱点中，抗战文艺仍有其消极的作用，在抗战以来文人相轻互相攻击的文字和无病呻吟的文章没有了。大家一致以文艺来支持抗战，文艺者感到自己知道的太少，也不再好高立异，而切实的作一点东西了。

在积极方面，文艺者自己感到有许多问题无法把握，他们能够感到这许多问题，无疑的他们已经有进步了。譬如由文艺的通俗化问题到民族形式问题的讨论，在主义上应采取现实的或是非现实的，即感到文艺经验和社会经验不够，应该如何去吸收接受外来的与民间的文艺经验。社会，经济和语言文字等种种问题，在过去虽也提出讨论过，但从没有如此热烈。这些，逼迫大家接受研究批评和讨论，直接影响每一个抗战文艺者,在近二年来我们感觉到文艺应该是现实的，

综合的，和本位的。

所谓文艺要现实的首先要尊重现实。在抗战之前文人的文艺为游嬉并不是大逆不道的，就在今天也并不是没有用。譬如说些笑话给士兵笑笑也是好的。但整个的说，我们避免玩弄的态度，尊重现实可以避免堕落和悲观的思想。近来当汉奸的文人，都是因为不尊重现实，不能在抗战时代改变自己享受的习惯，所以悲观了，感伤了。他们没有把中国放在世界上看一看，仅只就武器上或其他片面的看法以为中国无望，不知中国是世界中的一环，即使中国一些力量都没有，也不能让日本一口吞下，何况中国本身有其力量在呢。他们没有看清这点，所以悲观了，感伤了，投降了。聪明人反而作了愚蠢的事。假若能尊重现实的话，是必经全盘的想一想的。如今日的音乐，我们从蒙古到广东，从青海到浙江，到处都有抗战的歌声，我们中国人向来是挨打都不出声的。抗战歌曲所以能有如此成绩，断不是一朝一夕的事情而是五十年点点滴滴的西乐的影响的结果。中国古乐不能成为抗战歌乐，比如用琴瑟来领导进行，不但不能雄壮，即脚步也不容易走的齐。今日之抗战音乐所以立下基础是因为音乐是国际性的，我们拿来方能建设抗战之歌。图画亦然，现在画一个老虎，而题以“泱泱大风”，仿仇十洲画一幅山川而题“还我河山”，是不能就算抗战的。中国的抗战画也是逐渐受有国际性的西画影响而成的。由此我们可以看到，抗战以后中国打开了世界的门，成为世界的一环，必须将世界上认为不易的真理加以发扬而成为中国的抗战文艺。我们现在已经吸取了世界文化的一部分，必须去吸收更多的。去把吸收来的世界文化加以

消化，必须具有远大眼光才敢对中国的前途下断语，决不能以个人生活为准，单就早上没有咖啡吃对中国悲观是不行的。我们决不能逃避现实，而更应抓住现实，针对着初期抗战文艺的贫弱、肤浅，我们要把现实放在作品中，把眼光放远一点，不仅要有抗战的信念，并且要有建国的信念，才能建立起抗战文艺。

关于文艺必须是综合的，是指我们的“认识”说的。初期抗战文艺的所以空洞，正因为我们的认识是片面的，是间接的。要打算把文艺水准提高，必须增加认识。比如，我没有到昆明以前，只知道北京是一个大城，昆明大概是一个荒凉的野地，不知到了昆明以后，昆明也是这样好，看到我们有这样大的土地，我们就认识我们的力量，决不会很快就完的。不过我们的弱点是很多的，我们应该认清这点才能矫正初期抗战文艺的空洞，作家必须是全民族的心灵，这样才能描写抗战。抗战初期的文艺是不够的，那只是高射炮的破片，并不是重轰炸机。

我们今天写文章，应该让自己的心和社会同样的跳动，否则决写不好。我们不能象过去一样自居为高等华人而去可怜一般人民，须知每一个简单士兵的描写实在是代表全部文学史的。中国几千百年都以为好男不当兵，好铁不打钉，一个农民去参加抗战的队伍，辗转经过许多地方，使用新武器来打仗——这是千百年文化的综合，不看清楚这点，就无法描写。

所谓文艺是要本位的，是一技巧问题，世界的眼光和本地风光的本位技巧并无冲突。外来的固应该接受，本来所有

的亦应学习，我们需有现实的眼光，不能象五四时一样永远模仿西洋的语言和技巧，也须用自己的语言和技巧完成自己的东西，明日之文艺必须走这条路。抗战初期作品之浮浅，描写的潦草，是由当时印刷条件，与民众急需抗战读物的条件而决定的。战争的延长，文艺此后会依着上面三个原则渐渐发展下去，生长起来，我们决不以抗战初期作品是浮浅而悲观，觉得它无用，要以它的发展来注视。现代文坛的沉寂，大概便因一部分人在埋头著作，或搜集写作材料，不因为印刷之困难，材料收集之不易，作家生活之困难，而不能有显著之成效，这是希望社会上给予帮助的。

民族形式问题

抗战以来，我们感到文艺的最大的缺点是未能深入民间，抗战前很少有人到民间去。抗战后写家们深入到军民中，才知道民间根本不知道新作家的作品。这使大家知道必须研究如何才可使民众知道，于是他们发现这不知道的原因主要是文法，叙述的方法。西洋的结构与中国的平铺直叙不相合，此外还有语言问题。文人遇到了这些事，便提起了如何大众化的问题，如何通俗化的问题，以习惯的五四以来的白话去接受民间文化，仍有大隔阂，因为民间仍有他们的通俗读物，我们若是全盘用民间固有的东西，那就投降了他们，文艺本来是领导他们的，决不应当投降他们。他们当中有活语言但也有已死的，所以有时我们利用它时就感到困难，如此“打倒日本帝国主义”就很难加入民间的鼓词中去。

有一种人主张不为文艺着想，照着民间式样加入抗战的

材料，一点一点教育民众，这是教育问题，不是文艺家的事。现在中宣部教育部有人在那里作这样的事，他们只是减少一点腐败的，增加一点新的，这就是旧瓶装新酒的办法。

第二种人主张要保持文艺性，虽然仍用旧瓶，但仍顾虑到文艺性，此种人对地方东西很有研究，不过他们仍受限制，如何用旧戏来写现在的事，有时驴唇不对马嘴，因既用旧形式，要用旧故事写才好。因为旧事情表示新思想有时就不可能，新思想与旧形式不会相合的，所以这种办法只能延长老的生命，在抗战中也许有一点作用。但究竟因了限制，如只能用岳穆激动抗战忠心，但不能指导目前如何抗战。

第三种作者不主张用旧瓶，但受第二种人的影响，他们仍按自己创作的方式去做，不过没法使文艺传入民间，但不套老套。这时候传来苏联的“民族的形式，革命的内容”的口号。

这个口号在苏联本是容易解释的，因为苏联民族复杂，各民族发展自己的东西，只要内容为革命的就成了。但在中国自古以来大部分全用汉文，所以这问题成了专对汉文讲，结果就成了接受自古遗传下的宝藏问题，但这接受是指《红楼梦》呢？是指《水浒》？或者指《离骚》？都无一定标准。因而转成民间形式问题，这与原来的意思不同了。假若这问题放在藏蒙苗胞等身上，便可成为“民族形式抗战内容”，与原旨相符。可是，大家没有这样讨论，结果“民族”几乎变成“民间”了。民间现在活着的东西如何应用，与民间的形式问题的讨论很多。现在大致概括为两种：

㈠现在活在民间的文艺，结构虽不大完美，但它的形

式，描绘，词句，是我们所不及的。这一派人于是主张我们要从这些口头的活文学去学习，去发展它，才可得出真正民族形式，这就是说从固有的东西中建设起新的文艺来。

（二）另一部分人认为文艺必须是创作的，决不能模仿，要顾到言语美，描写的特色，但是民间固有的东西不足为新文艺的源泉，讨论详情不细述，不过今年春天已算终止，胜利是属于后者。

这次讨论有很好的作用，我们由讨论中发现了活的文艺，有许多人便在研究同一故事怎样在各地有不同的表现方法，这是很有用的考察，同时因考察而生出许多问题来，这些将来又对我们的创作必有很大帮助。

我个人的经验：觉得把握旧瓶装新酒的问题太复杂，技巧之把握就须费许多时间，如旧戏就有服装，脸谱，台步，歌唱等问题都须研究，因为只有技巧熟了，才动得笔，而且就是把握住以后，新旧仍不易调和，如“地溜平”、“马能行”、“马代战”等已不使用，但新言语又因音韵等问题而不易用，顾新就不能顾旧，多一分旧便少一分新，二者是不易调和的，如全用新方法，我可以很顺利的去写作，一顾到旧，则写出的东西失去了活泼，且写起来很费时间，所以，依我的意见，我是赞成仍沿用我们五四以来的文艺道路走去，只要多注意自然，不太欧化，理智不要妨碍感情，这是比较好的一条路。主要的问题在深入大众中去了解他们的生活，更深的同情他们，这比只知道一点民间文艺的技巧，更为确实可靠。

另外，我敬告那些在动手写大鼓书，金钱板的青年们，为练习写作，不应由此开始，因为写起来并不容易，且足耽误

了练习写小说、戏剧的时间，研究则可，决不要当作学习写作的入手方法。

第三讲　文艺各部门发展情形

报告文学与小品文

五四以来在文艺中最成功的是小品文，一方面因为社会客观环境的需要，另一方面因为有许多杰出的人材如鲁迅先生等的著作。抗战以后小品文渐渐减少，一种报导的文学代替了它。因为大家注意到各方面，尤其各战区的情形战报更为人急欲知道。其次，要归功于青年记者的努力，他们冒险到火线下，到后方刚开辟的地方去，又得到前方官兵的爱护帮忙，就产生了这样报导式的文章。而且小品文总含有一点讽刺，是短兵相接的武器。五四以来旧社会不应存在，正好用它攻击。抗战以后揭开了多年的积愤，打开正面攻击，不必再用讽刺式的攻击，故小品文乃渐衰，报导文学代之兴起。固然小品文不会被报导文学代替，不过目前减少了一点而已。

报导文学兴起有许多好的影响，他不但使新闻有了文艺性而且使一切文章都有点文艺性。这是很重要的。英法人写书，即令与文章无涉，也写得很好，如罗素写的文章本身就是文艺，文章本身就可以教育人，所以好的文字本身就是教育工具。我们愿将这一点提出，不论写什么应写得生动有趣，才能将知识传得更广远。报导文学什么都写，写新闻必求经济，有文艺性，才能影响一切都文艺化一点。

近来情形又有变动，因战事之延长，简单之报导不能使

人满意，大家知道了战争的复杂，所以也需要多谈问题的著作。报导文学以白话为工具，遂易模仿，成为千篇一律，层层相套的文章。结果文艺反而新闻化了，这是要不得的。不过，假若有人搜集抗战史实，此种报导可供给很多材料。这可说是空前的。中国过去千百年的变动，遗留下的材料却极少，如太平天国是多大的事情，而留下的材料却不丰富。其他各代之兴亡亦没有充分之史料。这次抗战因有报导文学，史料之多必定是个大成绩，这应该感谢新文学的工具，若没有五四以来的文体做工具，报导文字是不会有这样多的。

抗战以来之小说

报导文学在抗战初期是天之骄子，几乎连小说也代替了。小说主要在创作人物，抗战初期写小说的有的也来写报导文学，因为他们在前线没功夫来写小说，只能写成漫画式的文章，所以小说渐衰了。但实际上小说也还不少，各地仍有作品出版，但因邮递不便，各地不能看到新东西（如商务印书馆一年出版的三百多种新书，我在兰州时已是十月中只看到两种）。此点，全学界似应发起一种运动请求政府予书报以运输的便利，才能使抗战文艺发达起来。

小说自五四以来，本是比较占优势的，但抗战期间为了配备抗战，诗歌、戏剧反而赶过了它。因为戏剧、诗歌能应抗战需要，可以救急地很快写出来，而且能马上收效。如朗诵诗可马上在群众中引起反响，戏剧更不要说了，小说无此便利，必须印出来放在人眼前才行。不过无论如何小说仍保持其优点，它可以详密的描写，不受限制；诗就有形式的限

制，戏剧有舞台的限制。而且小说能写各个方面，材料也比较多。有人攻击抗战文艺作品空虚，也多是因为他们没看到新近的小说。

抗战以来小说中生出了一种典型，这不是抗战初年的英雄主义复活，而是写新英雄之如何产生。此种典型给我们现在中国人一个新的估价，如一个农民带着他旧的伦理观念，旧的理想，遇到了战争而发生恐惧，经过种种变动才到了战场，变成全民抗战的一员战士。他由自私，有时愚蠢的生活，过渡到团体生活，渐渐明白日本是我们民族的仇敌，及中国如何能抵抗日本。由此我们可看出在这样一个农而兵的人身上，我们可以看到一部文化变化史。一个中国农民如何由落伍的乡村脱出，而参加了国际战争，可以知道中国是如何在变动着。在民族形式试验中，也以小说为最成功，因为小说选择语言容易，不象诗那样困难。它可以利用固有的凝练的笔法来书写，来反映这大时代的变动。用旧的笔法，旧的结构来写新的人物，可以看不出痕迹。用旧法传达新的思想，只有小说为最成功。

因为小说有以上的优点，所以介绍到外国的也以小说为最多。以前，文协在香港有一个杂志专向外国介绍中国文艺（现已停刊）。最近又编了一部世界语译的中国抗战文艺；复编有中国抗战文艺专号，在苏联国际文学刊登；这当中都以小说为多。不过这些都只是短篇、中篇，关于长篇还没有。这有两个原因：㈠作家保留慎重的态度，譬如我已几年不写小说了，因为以前可以在自己的小天地中写，而现在必得知道许多事才敢写；㈡许多朋友有材料，但他们在前方不能

安静地写。所以只有希望战后有许多伟大的作品产生。现在老作家不敢写，我很希望青年来写。去年我看过了二十几本征来的小说，希望能选出几本来，但经过六人评定，结果没有当选的。由这些小说中找得出几句要告诉写文艺的青年们的话。

材料是不成问题的，如果在流浪中，他们就可取得很多材料。而且有许多人在军队中生活着，取材亦易。但他们的缺点，不知道整理材料，全篇中不能抓住故事中心，不知如何控制材料。如写高射炮射击，他们就由炮身如何随红轮绿轮转等描写。而不写轰炸后的效果，与我们如何不怕轰炸的勇气。小说之效果要出报告更重要。这应记住。

其他重要的缺点是他们的作品中无人，写着写着就不知人到何处去了。他们也不知道解释，即由事实中找出建国的大路。他们抓住了现实，而没有眼光与理想。他们以为现象就是现实，其实现实是更真于现象的。我很希望这些青年要知道如何控制材料，创造人物，有眼光。另外在后方生活从未上过前线的青年决不要写前方的事。现在我们的生活都反映着抗战的，后方的材料还多得很。以我看将来最多的作品还是小说。

诗　歌

近代在西洋有许多人注意到一件事,诗和音乐分了家,如何再合起来。古时舞、乐、诗是不分的，但到一个时候以后便分开了。现在一般人又注意到此点，但是社会已变，恢复原状是不容易的。中国旧诗也渐渐地与乐分了家，但仍含有

一点音乐性，可以诵念，而新诗与音乐离得更远了，因为新诗的字尚没有经过文艺的锤练，旧诗的词汇多是经过磨练而成的，而新诗不能利用这些词汇。如“青山在”在人听来有一种明确的观念，有一种美感，而新诗的字因为它新，不但无明确观念，且无音乐之美。且写诗的多用自己的官话，福建人写的广东人读来就不顺口悦耳了。有一种新诗颇有音乐性，但近于打油诗，好听而少价值。五四以来的诗人，都注重思想深刻，因而求助于欧化的文法。结果诗有意境，而句子生硬，颇难朗诵。

抗战救了诗。抗战后歌曲最先出风头，诗与歌接近，歌更受音乐左右，于是诗亦以音乐为条件之一。因歌之成功，诗便向音乐走了来，同时为了宣传，诗必不能只顾到看，而忘了听。特别是在教育不发达的中国必须诵给大众听。抗战中看到这需要，而且诗在接受音乐上也容易，所以诗就容易有成效，民间许多东西皆为韵文，故诗最容易接受这些。抗战后一部分人便来试验用这种旧形式，另一部分人则仍用他们原有之写法，不与旧的联合，但也注意到朗诵问题，音乐性问题，于是朗诵问题成了两方面的共同要求。

同时在模仿旧形式中，为了研究固有的东西而发现了大鼓书、金钱板等，不单是一首诗而也是一个人唱的戏，一个人来唱出各样人的多种动作。这就引起了我们新诗人的注意——诗不单是平面的，而且要立体的。五四以来的诗多是描写自己的感情，而现在发现这种东西中有人，有物，有风景，可教训人。他们就拿这些扩大了诗的领域。而且抗战现实中有许多可歌可泣的事情，也足丰富了诗的内容。

且民间诗多简练，明白，这些使诗人知道在一种言语之节奏中是固定的。民间诗确能使人口，心，耳舒服感动，这是五四以来诗人疏忽的一点。他们再不用小我的感情来抒写了，而用全民族的感情来抒写。他们一方面注重到朗诵的问题，一方面写起感情大，材料多的长诗来了。在去年一年中诗的地位提高了，不再是只登在报屁股上的东西，而在报上占显著地位了。

第四讲 文艺各部门发展情形（续）

诗与朗诵

上一讲说到诗的地位提高了，但他仍有弱点存在，虽然有朗诵运动在推动它，但文言的成份仍存在着。假若用旧诗朗诵，当然不易懂，但用文言白话混杂的诗来朗诵，同样亦不易懂。我们知道新诗的词汇，不是千锤百炼得来的，所以在作诗时不得已而用旧词，这是实在当消灭的。而且新诗感情也嫌不浓厚，以歌来说亦然。抗战以来歌有感情的很少，全是标语凑合，如无谱更可看出它无感情，这是我们的失败。这一点一部分因为我们对事物认识不清，对人生体验不够；另一方面因为作家都由学校出来，过惯了小圈子的生活，对整个社会生活认识，感觉都不深刻。

许多青年们好写诗，可是我劝青年们不要以诗入手，因为由观念到另一观念的路子尚未走好，对一幅图象到另一幅图象的作法更不会成功。诗不是分行写的散文，就是说诗的

一切全是创造的，它的言语，文法，音乐，思想，感情都是由创造而溶化起来成另一种新的东西；而散文却只求能明晰表达思想感情即可。诗是不能翻成散文的。

近年来朗诵的情形：关于朗诵的方法主张很多，但目的上都在恢复诗的音乐性。即不为宣传也要朗诵，因为抵抗旧诗即当在音律上，音节上和旧诗抗衡。这可不是说在格律上，韵调上我们应去仿古，而是我们要在现代言语中找出它的美点来。

对写诗，我是无经验无天才的人；但为了民族与形式朗诵问题的试验，我想看看接受遗产到底要到什么程度？如何来接受？我就写了那首诗——《剑北篇》。我自己觉得这首诗可以朗诵，别人念了，也觉得可以上口；于是我确实知道新诗是可以朗诵的。我并未用典故，但在美的观念上我接受了旧的，即旧诗中以为美者，我就仍以为美。如雨打到荷叶上，旧诗中以为是美的，我仍照样用了它。另外每句我都用了韵，这是受北方大鼓中所谓“楼上楼”“叠翠”的影响。结果朗诵上我觉得满意，但以诗言却失败了。我虽然仅接受一点观念，但已显得陈旧，没有新诗的活泼气象。而且用韵太多，过犹不及，写起来也很受限制，一天只能写几行。句句有韵，施之大鼓则有个腔调，不著痕迹。说话式的朗诵就因韵太多，而喘不过气来了。

(当场朗诵《剑北篇》一节)

上面一段朗诵，听是很好听，可是写就费事了。因为限制太大，费了不少心血而还没有新诗应有的活泼。刚才是我的一种念法，还是以一个句点为一顿的念，不依韵来念。有

的人是按着韵念的。还有一种是缓缓的念成一种腔调，这种适宜于广众间；而我的则适宜于几个人听。前者与旧诗念法差不多，但有时因声音拉得长，使人抓不住中心。而且白话中的虚字如“的”，“吗”，“了”，“呢”很不易读好；拉声太长，会引人发笑；壮烈的情绪有时因拉得太长表现不出来了。另外还有一种人，他们以为只有腔调仍不完全，主张用地方上的音乐配诗，可以引人入胜，易于被民众接受。这是接受了民间形式，这种也许可以代替了民间的大鼓书，鼓词之类。这是已有的几种朗诵方法，以后还许有其他方法。这几种如何发展，还不能知道，但朗诵运动确是有益的努力。

抗战的戏剧

戏剧是抗战中最发达的一种，因为它是活人表现活人，有直接感动人的效果。但它还有许多缺点，区域上可说是空前的广阔，但剧本的供给仍不充足。这当由写家负责，因为以前在上海等地每次演戏，多由写家与演员联合掏钱，所以他们不能不讲生意经，连导演也相同。结果他们的剧本注意到生意经而往往不是用全力顾及文艺。这不得已的办法，在抗战戏剧中仍未全失。后方剧本有限制，长短要适合，也要俏皮，能吸引观众，但这种剧本不是不适于前方的。前方特别需要独幕剧，而后方不能供给。另外前方有剧本而不精彩，没人写得好。后方有剧本，但前方不能用。

演员方面亦同，前方演员多为流亡的男女学生，跟着军队，做政治宣传工作。他们的演技修养当然不够，而后方演员只重个人之声誉，往往认为角色不合，不能作戏，就不愿

扮演。前方演员缺少修养，后方演员或重个人，结果当然不会有很好的成绩。剧本不能配合战争，抗战局面日变的剧本不能跟着前进。人材上也不能交流，有经验的不能上前方指导，前方演员也难到后方学习。戏剧虽发展得很广而速，但并没有得到如我们期望的那样好。

在道具，服装，灯光上后方是进步了，但缺点是往往为布景而布景，与剧情未必相合。服装亦然，衣饰很好而往往忘记了配合剧情。前方则一切都缺少，布景，道具，灯光全没有。可是有时他们用汽灯、马灯来做成很好的灯光；以三两个小东西创出很好的效果来。这种自力更生的精神在将来是有很大贡献的，因为我们国家不很富足，而戏是要演的，只有用此方法才可使戏剧运动普遍的发展。

言语问题在前方是特别成问题的。后方都市观众水准较高，所以无论是那种不正确的官话都可听得懂。前方观众欣赏力差，语言稍有隔阂，他们就听不懂了。所以他们不能不有时用一个懂得方言的人来作翻译。北方有的地方称看话剧为“观大画”，就说明他们只是去看布景，而不能听到什么。语言之隔阂问题的重要可想而知。

动作问题亦然，英美经几百年研究得来的姿势，中国学了来，结果只高等华人可以欣赏，民众是难欣赏的。前方某次演戏时，一个女演员的姿势非群众所惯见，竟致引起很大的误会。由此我们知道写剧本，一定要使一切合于中国味，是本色的，全象中国人；不要受英美法等国技术的限制。永远的模仿，永不会伟大的。后方的演技交流也会供献出一点东西来的。

话剧以外，歌剧很可怜，所谓歌剧有时只是几个通行歌曲的连合。在目前的一切条件未具备的时候，歌剧是不会成功的。现在有些大合唱，在合唱中有人出来说白，或单唱，略具歌剧的成份，仍不能算歌剧。歌剧在当下的困难条件下是不会成立的。不过从事这些工作的人的热心是需要我们同情的。

因此，我们就想到了旧剧的改良与利用，不过经过几年来的研究，仍未得到什么结果。现在将改良的几个方法略述如下：

（一）仍用旧戏，极力改良其不合理的部分，即以五四以来攻击旧戏之各点来改良。这只能算去毛病，不能算建设了新歌剧。比如用简单昆腔代替二黄，因为昆腔好听，且可合唱。依我看这不大适合，因为从昆腔立场看，这是取巧，为什么不唱复杂的呢？若从二黄立场来看，这是开倒车。另外他们主张添上合理的部分，即服装上要加以考证，这就需要长期的研究，逐渐改良。但即令全考证正确亦无误，因为旧剧之行头，脸谱全成了定型的艺术美，一改未必不失去这种美。真的未必美，求真而弃美亦为一大损失。戏剧不能完全注意实感，而不注意美，所以此点也觉不妥。

（二）不改旧剧，而改剧本。这当然说不上改革。不过应抗战宣传的需要罢了。这种多为历史剧，因为时事不好表演，西安秦腔班易俗社可是用旧戏来演时事。这里教育成分较多，说不上改革。这种剧本看起来好象很容易写，因为形式是一定的，但实在情形并不如此。前方民众要知道的是完整的故事，应从头到尾，话说了再说，不能一溜就过去。结果我们

所写的就往往太简洁，而不为民众所喜。而且民间的剧本，是由多少年修改成的，能博得民众的欢心，因为民间的剧人知道民众需要什么。我们亦应注意民间的心理，要洞悉民间生活，才能成功。若只顾到剧本的完整，反失宣传之效矣。

（三）演旧剧不要行头，即用现代服装，但仍用马鞭等。这是因为知道旧剧有宣传的力量而又无法备办行头才想出的妙法。这种戏的内容是民间的，现实的。如扮个老太婆一手拿了红缨枪在守卫，这一种戏因为服装是现代的，反更显得亲切，内容又是民间的，所以宣传上确实压倒一切。由此也可看出旧剧，一个定型的东西改革之不易。因为它是完成的艺术，故弃之可惜，改之又不易。新的歌剧，必须从头建设起来。旧的如何保留，将来歌剧是如何样式是不得而知的。

另外最近一个不好的现象是值得注意的，就是抗战以来二黄传到大后方来，有许多地方戏受了它的影响，而在逐渐改变。研究戏剧的人对此当充分注意，不要让这些宝贵的东西丧失。如湖北的花鼓戏，因不能在湖北演唱，移到四川，他们就用二黄的锣鼓，且加入二黄腔调。结果原来的二百多个调子现在只能唱两三个了，这种损失多么值得注意。

就以上四天所讲，我们可以知道抗战以来文艺发展的大概，由这些发展中我们也不难看出将来要有一种什么文艺，但是文艺是与客观环境有关的，只要客观的条件允许，明日的文艺，将是大有希望的。

（由北汜、田堃、运燮、田甘记录）

载一九四二年七月、九月《国文月刊》第十四、十五期

《北京俗曲百种摘韵》序一

这部小书可以算作罗莘田先生的“通俗”著作，因为：一，从材料上说，这里的材料都是从北方民间“俗曲”百种中摘提出来的；二，从旨趣上说，罗先生以前的许多著作，都是音韵学上的专门研究，而此书虽然还是以学术研究为出发点，可是它可以直接应用到通俗文艺的写作上去。所以，我说，它可以算作“通俗”著作。

抗战以来，文艺写家和有志于文艺习作的，鉴于文艺之须入伍下乡，颇注意于固有的民间文艺作品，而加以研究。同时，在作品上，有的以旧瓶新酒的方法，改造旧有的民间戏剧诗歌，有的取精去粕的另制新瓶新酒，供给军民以可以接受的读物。方法虽殊，而求作品之通俗，期使新文艺深入民间，则一也。

文艺通俗化不是个简单的问题，我们不能详细的提列各点，在这里一一加以讨论。让我们单说罗先生这部小书与通俗文艺习作的关系吧。

一，民间的活文艺，不用诗人或诗匠所遵守的死韵脚，是件行之已久的事实。以辙代韵，由来已久，且日见普遍，广被民间；十三辙的形成是其明证。但十三辙是什么呢？请看此书——这里有活的例证，与其变化发展的史迹。例证足供

写作之参考，因为今日的文艺语言，大半以国语为标准，以一个不深知国语的人，去写或欣赏以国语为工具的文艺作品，也许不易找到或认识合适正确的韵脚，看了此书，自有把握。至于十三辙发展的轨迹，更使我们相信活语言自有活韵脚，不管守旧的诗人如何要遵古用韵，可是民间自有自己的胆量与自由，有无可阻止者。就是今日新诗与“改良旧诗”的押韵也须舍旧取新，以辙代韵。罗先生对辙与韵变迁的考证，足以使我们理足气壮的去革新。

二，十三辙是有了固定的组织，但是由罗先生所提出的例子来看，辙口的运用在民间文艺中还是千变万化的。这些变化大概有几种不同的原因，象是：⑴ 在上句无韵，下句有韵，一气到底的形式中，一般的说，理应用平韵就都押平韵，用仄韵，就都押仄韵。可是，也许是因为民间文艺作家的技巧不够，而平仄夹搀，出了规矩。⑵ 平仄乱押，有的也许是因为音乐的关系，应用平声者而用了仄声，使在歌唱或朗读的时候更为悦耳。⑶ 民间文艺中的辙口用字，随地方的读音而增加了字汇，一地方所用的辙，不完全适用于另一地方。因此，十三辙虽然在北方有了固定的组织，可是仍不能强迫任何人“谨遵钦此”！

由上列的三个原因，我们看出来，辙数虽已固定，而运用尚有自由，稍微出了规矩，不能算作大毛病。因地方语的差别，因韵文的音乐性的需要，我们还可以审情度势的随便一些，以求其“活”。这本书在一方面使我们看见了十三辙，足为参考；在另一方面也使我们看到其中的变化，教我们既辙有所依，而还能各善其用——活文艺绝不是语言音韵的奴

隶，而是它们的主人。

老舍三十，九，一　昆明龙泉镇宝台出

载罗常培著《北京俗曲百种摘韵》，一九四二年重庆国民图书出版社出版

观画偶感

这一程子，重庆开过许多“画展”。虽不懂绘事，我可是很喜欢看画。最近，我看过关良，李平，赵望云，与关山月四位画家的作品。

对于四家的成就如何，我不敢乱加批评，因为自己是外行。我只能说几句类似“偶感”的话，以免自充内行之诮。

这四家的作品，都是既非中国画，也非西洋画。我管它们叫作新中国画。由客观的条件来说，画西洋画的本钱太大，不是一般穷艺术家们所能担负得起的，故不能不实行节约，使用国货。在心理上，大概是画家们既没法不承认国画的价值，又不能闭着眼否认西洋画的优秀。于是，大家都想调和，也就产生了新中国画。中华民族是最善于调和的民族。

中国人对自己过去的光荣是不肯轻易忘掉的。但是，他们也并不十分顽固。他们的鱼翅海参固然是“只此一家”了，可是吃过西餐以后，也会自己作出番茄虾仁来。茶是中国的好，但也不妨喝一杯颇似“焦三仙”的咖啡。他们的建筑，文艺，音乐，戏剧，服装，武器……都在改变。他们的自尊自傲使他们舍不得脱去长衫，他们的并不顽固又使他们不反对换上西装，而且调和一下便创出了中山装。

明白这一点，便明白了中国的新文化。猛一看起来，它

未免有点乱七八糟，不成样子。但是，请您放心，它必会慢慢把固有的与外来的东西细细揉弄，揉成个圆圆的珠子来。

这问题，不在乎应否把新旧中外揉在一块，而在乎保留什么旧的，采用什么新的。这也就是中国的文化人们日夜所思索的问题。假若他们能把莎士比亚与元曲揉到一处，也许成形为不十分难看的东西。不幸，他们把小五义与侦探小说拉在一起，恐怕就要很糟心了。这，恐怕也就不仅是中国人自己的问题，而且是全世界的有心人都该分分心的吧？况且，在大战结束时，不但是中国要改变，全世界也都要改变，中国不能独自变好，世界也不能舍去中国而会变好。那么，今日中国的一切变化，还是个有世界性的咧。

载一九四三年二月十九日《联合画报》（月刊）第十五期

怎样读小说

写一本小说不容易，读一本小说也不容易。平常人读小说，往往以为既是“小”说，必无关宏旨，所以就随便一看，看完了顺手一扔，有无心得，全不过问。这个态度，据我看来，是不大对的。光是浪费了光阴么？我们要这样去读小说，何不去玩玩球，练练武术，倒还有益于身体呀？再说，小说之所以能够存在，并不见完全因为它“小”而易读，可供消遣。反之，它之所以能够存在，正因为它有它特具的作用，不是别的书籍所能替代的。化学不能代替心理学，物理学不能代替历史；同样的，别的任何书籍也都不能代替小说。小说是讲人生经验的。我们读了小说，才会明白人间，才会知道处身涉世的道理。这一点好处不是别的书籍所能供给我们的。哲学能教咱们“明白”，但是它不如小说说得那么有趣，那么亲切，那么动人，因为哲学太板着面孔说话，而小说则生龙活虎的去描写，使人感到兴趣，因而也就不知不觉地发生了潜移默化的作用。历史也写人间，似乎与小说相同。可是，一般的说，历史往往缺乏着文艺性，使人念了头疼；即使含有文艺性，也不能象小说那样圆满生动，活龙活现。历史可以近乎小说，但代替不了小说。世间恐怕只有小说能源源本本、头头是道的描画人世生活，并且能暗示出人生意义。就是戏

剧也没有这么大的本事，因为戏剧须摆在舞台上去，而舞台的限制就往往教剧本不能象小说那样自由描画。于此，我们知道了，小说是在书籍里另成一格，也就与别种书籍同样的有它独立的、无可代替的价值与使命。它不是仅供我们念着“玩”的。

读小说，第一能教我们得到益处的，便是小说的文字。世界上虽然也有文字不甚好的伟大小说，但是一般的来说，好的小说大多数是有好文字的。所以，我们读小说时，不应只注意它的内容，也须学习它的文字，看它怎么以最少的文字，形容出复杂的心态物态来；看它怎样用最恰当的文字，把人情物状一下子形容出来，活生生的立在我们的眼前。况且一部小说，又是有人有景有对话，千状万态，包罗万象，更是使我们心宽眼亮，多见多闻；假若我们细心去读的话，它简直就是一部最好的最丰富的模范文。反之，假若我们读到一部文字不甚好的小说，即使它有些内容，我们也就知道这部小说是不甚完美的，因为它有个文字拙劣的缺点。在我们读过一段描写人，或描写事物的文字以后，试把小说放在一边，而自己拟作一段，我们便得到很不小的好处，因为拿我们自己的拟作与原文一比，就看出来人家的是何等简洁有力，或委宛多姿。而且还可以看出来，人家之所以能体贴入微者，必是由真正的经验而来，并不是先写好了“人生于世”而后敷衍成章的。假若我们也要写好文章，我们便也应该去细心观察人生与事物，观察之后，加以揣摩，而后我们才能把其中的精采部分捉到，下笔如有神矣。闭着眼睛想是写不出来东西的。

文字以外，我们该注意的是小说的内容。要断定一本小说内容的好坏，颇不容易，因为世间的任何一件事都可以作为小说的材料，实在不容易分别好坏。不过，大概的说，我们可以这样来决定：关心社会的便好，不关心社会的便坏。这似乎是说，要看作者的态度如何了。同一件事，在甲作家手里便当作一个社会问题而提出之，在乙作家手里或者就当作一件好玩的事来说。前者的态度严肃，关切人生；后者的态度随便，不关切人生。那么，前者就给我们一些知识，一点教训，所以好；后者只是供我们消遣，白费了我们的光阴，所以不好。青年们读小说，往往喜爱剑侠小说。行侠作义，好打不平，本是一个黑暗社会中应有的好事。倘若作者专向着“侠”字这一方面去讲，他多少必能激动我们的正义感，使我们也要有除暴安良的抱负。反之，倘若作者专注意到“剑”字上去，说什么口吐白光，斗了三天三夜的法而不分胜负，便离题太远，而使我们渐渐走入魔道了。青年们没有多少判断能力，而且又血气方刚，喜欢热闹，故每每以惊奇与否断定小说的好歹，而不知惊奇的事未必有什么道理，我们费了许多光阴去阅读，并不见得有丝毫的好处。同样的，小说的穿插若专为故作惊奇，并不见得就是好作品，因为卖关子，耍笔调，都是低卑的技巧；而好的小说，虽然没有这些花样，也自能引人入胜。一部好的小说，必是真有的说，真值的说；它决不求助于小小的技巧来支持门面。作者要怎样说，自然有个打算，但是这个打算是想把故事拉得长长的，好多赚几个钱。所以，我们读一本小说，绝不该以内容与穿插的惊奇与否而定去取，而是要以作者怎样处理内容的态度，和怎样设

计去表现，去定好坏。假若我们能这样去读小说，则小说一定不是只供消遣的东西，而是对我们的文学修养，与处世的道理，都大有裨益的。

载一九四三年三月十日《国文杂志》第一卷四、五期合刊

读《鸭嘴涝》

组缃先生有七八年没写小说了。《鸭嘴涝》[①] 的写成，不但令我个人高兴，就是全文艺界也都感到欣慰吧。

书名起得不好。“鸭嘴”太老实了。“涝”，谁知道是啥东西！

书，可是，写得真好！

组缃先生最会写大场面。他会把同一事件下的许许多多人（例如大家看对台戏、或打群架……），都一一描写出来；以形容，以口气，以服装，描写出每个人的个性，及对此同一事件的看法——把这些不同的看法汇拢，便见出那社会的经济，文化的形态来。在《鸭嘴涝》中，他仍用此手法。他叫我们看到不少活生生的人，也看见一个活的社会。

在他所描写的那些人中，他把力量都放在鸭嘴涝的乡人身上；因为不详写这些人，则鸭嘴涝之为鸭嘴涝便不会显明了。对外来的人，他没用同等的力气去写；有的只一笔带过，不便累赘。因此，人物中有重有轻，未能个个出色。可是，对一部不很长的小说，或者也只好这么办，否则宾主不分，大

① 《鸭嘴涝》，一九四二年重庆出版，一九四六年上海再版时改名《山洪》，一九八二年人民文学出版社出版时延用《山洪》。

家挤在一处，谁也动弹不得矣。

书中关于抗战的理论与见解，都很平常。但是这点平平无奇的议论正好同乡民们的知识水准配合，也就显着不太泛泛。我真希望组缃先生能把鸭嘴涝居民的礼教与生活力量写得更深厚强烈一些，或者到然而一大转的时候—— 由怕战争到敢抗战，—— 才显着更自然而有力。

在文字方面，他极努力于利用口语。虽然他感到多少的苦痛与困难，虽然自己还不满意，可是已经给我以最大的欣悦。专从文字上说，已足使我爱不释手！词汇，声调，歇后语，谚语，都使我念了一遍，再念一遍。借着这些有魔力的活生生的话语，我不单看到，而且听到鸭嘴涝的人们怎样不安，不服气，与不肯投降。组缃先生教乡民自己发出那最大的变动与期望。

书的末尾似乎弱了一些，可是我知道鸭嘴涝还有下回分解，我渴望他赶快把后半再写出来。

载一九四三年六月十八日《时事新报》

三言两语

青年写作协会嘱写文艺创作经验，深感没有什么可说的。详有一部作品写撰的经过，也许相当的有趣，但太琐碎，也未必有任何价值。泛谈经验吧，又怕没有多少话可讲；经验是不容易得到的，作一辈子木匠也许仅获得三言两语经验之谈，作小说戏剧等或亦如是。自己胡乱的已写过二十多本，时间已用过十七八年，但一说到经验，即感空虚无物。所以，这篇文章是不会很长的。短而精到，亦自可贵，可是我这一篇恐怕只有“短”，而不“精到”。那么，假若这篇小文能被收入“文艺写作经验谈”里去，也不过是充数而已。

对写小说，我有较多的经历。经历可不就是经验。譬如钓鱼，虽然终日静坐河畔，未必得鱼，即谈不到经验。我所能说出来的几句，也许只是河边上的话，离鱼尚远啊。

㈠　小说比诗歌戏剧容易一些，所以我最初就练习它。练习过小说，对写诗歌恐怕仍无何助益，但对戏剧的写作则有相当的帮助。

㈡　我觉得写小说最难于前后一致，始终不懈。所以，为保险起见，我不敢多用人，不敢过事铺张。看准了三四人，几件事，贯以一个中心思想，毫不放松，较有把握。

㈢　事情容易搜集，人物的创造很难。故应以事配人，

使事情为人格的试金石；勿贪事情复杂，而强把人物拉入。

以下说诗歌：

㈠我觉得作歌比作诗容易，歌有音乐帮忙，诗则专靠自己。以后，我愿多作歌，少写诗，因自己的诗才太不够。

㈡小说可以从容布置，而诗则须一团情志的纯火。这火力不够，写不成诗；这火力一衰，诗兴即灭。故以诗去锻炼自己的才能，则为有益，求篇篇发表，生挤硬凑，必无好结果。

关于戏剧：

㈠戏剧要有诗一样精炼的言语，及比小说更完善更简洁的结构与穿插。写作的经验尚少，不宜从事写剧本。我之写剧，多半是为练习，成绩很坏。

㈡剧本中的一句话，或一唤一嗽，均是想过若干次的；故一语道出，既能使人格显明，且使剧情有自然的发展。只为故事的发展写出一些话来，则失其人，难获良好效果。

对于通俗文艺：

㈠不宜以通俗文艺为学习文艺的入门。先学习诗歌小说等，而后不妨再治通俗的文艺，则不致吃亏。

㈡宜取通俗文艺之长，而去其短，且须加以改善。此事大不易为，非对通俗文艺与文艺各部门都有研究不办。

乱说了一番，罪过！罪过！

载中国青年写作协会编《文艺写作经验谈》，
一九四三年九月南方印书馆出版

文艺的工具—— 言语

言语是文艺的工具。一个文人须会运用言语，正如一个木匠须会运用斧锯。

言语，虽然人人口中会讲，可不见得照样写下来便能成为文章。能出口成章的人是不多见的。一般地说，在日常讲话的时候，我们往往并不把一句话说完全，而用手式与眼神等将它补足；往往用字遣词都并不恰当，只要听者能听明白大意，就无须再去用力的找合适的字眼儿，往往我们绕着圈子说了许多废话，才把事情说清楚，只要听者不讨厌我们的絮絮叨叨，我们便乐得信口开河；往往我们赞美一个人或一朵花，我们并没有费力去找出最恰当的最生动的，象诗一样的词句，而只顺口搭音的说几个："真好看！""真漂亮！"——这样的词句其实一点也没道出那个人或那朵花到底是怎样好看。

赶到我们一拿起笔来写文章，我们立刻发现了，我们的手式与眼神不再帮忙了，我们须把每一句话都写完全。句子不完整的，永远成不了好文章。一句便是一段里的一思想单位—— 它自己既须是个独立的整体，同时又与它的前面的和后面的句子有逻辑上的关联。我们的思想和感情必须用句子慢慢的一句一句的说出，如歌唱那样有板有眼似的。我们不能只说出半句，而把下半句咽在肚子里。人家是从纸上读我们的话，我们不能要求人家到咱们肚子里来找那"尽在不言

中”的下半截儿。

每句都要成句，每句必是个清楚的思想的单位。

说话的时候可以马马虎虎，不必字字恰当。作文章可就必求字字恰当，我们要想，想，想了再想，怎样设法找到恰当的字，好使读者感到“读你一段文，胜谈十日话”！文艺中的言语，是言语的精华。文艺的可贵，就是因为它不单报告了宝贵的人生经验，而且是用了言语的精华报告出来的——它的语言象一个一个发亮的铜钉似的，钉入人们心里。

废话，在文艺里，是绝对要不得的。在茶馆里摆龙门阵，废话也许是必需的；但是，没人愿意从文艺中去看废话。文艺的价值就是在乎能以最经济的言语道出真理来。我们要想，想了再想，想怎样能够把语言制成小的钥匙，只须一动，便打开人们的心锁。世界上好的诗，和好的散文，不都是这样么？请不要说：“文字有什么关系呢，我所关心的是真理呀？”哼，请问，你从那里听到过有真理的废话与糊涂话？

在说话时，我们可以用“真好看”或“真漂亮”一类不确切的形容去敷衍；在作文章的时候若仍用此法，我们便是自认无能。一般的人，活了一世，并不一定会看会听，辨不出哪是美哪是丑。他们来在世上，只是作了几十年的“走马观花”。幸而有些人，会看，会听，会看出一朵花的美，听出一只啼鸟或一股流泉的音乐。不但会听会看，他们还有用言语把它们写出来的本事。他能使世人，因为他们的精辟独到的形容，睁开了眼，打开了耳。同样的，他们使世人知道了是非曲直。你看，文人的责任有多么重呀！是的，我们要认真的看，去听，去思想，好把世上那最善，最真，最美的，告

诉给那些走马看花的人们。我们的形容与描写是对人对事对物的详尽观察与苦心描绘的结果，而并不是“天气很好”的顺口敷衍！

我们创造人物，故事，我们也创造言语！

载一九四四年七月十日重庆《新华日报》

习作二十年

在我二十七岁以前，我的职业与趣味所在都是教书与办学校。虽然在中学读书的时候，我已喜爱文学；虽然五四运动使我醉心新文艺，我可并没想到自己也许有一点点文艺的天才，也就没有胆量去试写一篇短文或小诗。直到二十七岁出国，因习英文而读到英国的小说，我才有试验自己的笔力之意。那时候，我的事情不很繁重，差不多每天都能匀出一两个钟头的闲空去写作。又加上许地山先生的鼓励，我就慢慢利用在教育作事六年的经验凑成了乱七八糟的《老张的哲学》。

直到《老张的哲学》在《小说月报》发表了，我还不晓得“题旨”，“结构”等等术语的含意。所以，在发表了几段之后，我就后悔了，颇想把原稿收回，详加修正。这个可是作不到，于是我就又开始写《赵子曰》，希望在这一本书中矫正以前的错误。结果呢，虽然《赵子曰》的内容也许没有象“老张”那么结实，可是在结构上的确有了一点进步。非动笔写不会找到文艺的门径，于是见之。

第三部小说是《二马》；写完它，我就离开了英国。在新加坡住了半年，写成了《小坡的生日》—— 近已在渝重印。

回国后到济南齐鲁大学去教书，就地取材，写成了《大

明湖》；还是《小说月报》发表。稿子刚交出去，“一·二八”的大火便把它烧成了灰。对自己的作品，我向不大重视，所以不留副稿；这回虽吃了大亏，也还没能改正过来我的毛病，到如今我还是不肯另抄存一分。

《大明湖》火葬以后，沪上文艺刊物索稿者渐多。既不能逐一报以长篇，乃试写短篇。短篇比长篇虽写得多，非短时间所能学好，我的第一部短篇集《赶集》，所收集的多是笑话和速写，称之曰小说，实太勉强。

同时，为小型的刊物，我也写杂文，更无足取；所以除了已经绝版的一本《幽默诗文集》，我没有汇印我的杂文，我的杂文，而且永远不拟汇印，我喜欢多多练习，而不顾敝帚千金的把凡是自己写的都硬看成佳作。

继《赶集》而起的短集有《樱海集》与《蛤藻集》。两集中各有一篇稍象样子的，但多数还是滥竽充数。我的才力不长于写短篇。

《大明湖》以后，我写了四部长篇——《猫城记》、《离婚》、《牛天赐传》与《骆驼祥子》。其中，《骆驼祥子》与《离婚》还有可取之处，《牛天赐传》平平无疵，《猫城记》最要不得。

《老牛破车》是谈自己写作经验的一本小书，不过是些陈谷子烂芝麻而已。

“七七”抗战的那一年，我辞去教职，专心写作，同时写两部长篇。“七七”后流亡出来，两稿（各得数万字）尽弃于济南。

抗战后，因试验旧瓶装新酒的办法，我写过几篇旧式的

戏与鼓词多篇；一部分收入了《三四一》集，其余的还未汇印。

因生活的不安定，因体弱多病，在抗战后我写的小说很少，短篇只有《火车集》与《贫血集》，长篇仅一《火葬》，都不好。

剧本倒写了不少，可是也没有一本象样子的：目的在学习，写得不好也不后悔。《残雾》是第一本，乱七八糟。《国家至上》还好，因系与宋之的先生合写的，功在之的也。《面子问题》分量太轻，压不住台。《张自忠》、《大地龙蛇》与《归去来兮》全坏得出奇。《虎啸》若略为修改，可以成为好戏，但既系与赵清阁、萧亦五两先生合写的，改起来就不容易，只好随它去吧。《桃李春风》虽然得过奖，里面缺欠可实在不少。此剧系与赵清阁先生合写的，上演时的修正，都是由他执笔的，那时节我正卧病北碚。

我没有诗才，可是在抗战中我也学习诗。勤于学习总有好处，管它成绩如何呢。《剑北篇》本拟写成万行，因病而中辍；何日补完，我自己也不敢说。

今年是我学习写作的第二十年，在量上，我只写了二十多本书；在质上，连一篇好东西也没有。……

载一九四四年九月《抗战文艺》第九卷第三、四期

看　画

在穷苦中，偶尔能看到几幅好画，精神为之一振，比吃了一盘白斩鸡更有滋味！幸福得很，这次一入城便赶上了可染兄的画展，—— 岂止几幅，三间大厅都挂满了好画啊！

在五年前吧，文艺协会义卖会员们的书画，可染兄画了一幅水牛，一幅山水，交给了我。这两张我自己买下了，那幅水牛今天还在我的书斋兼客厅兼卧室里悬挂着。我极爱那几笔抹成的牛啊！

昨天去看可染兄的画展，我足足的看了两个钟头。他的画比五年前进步了不知有多少！五年前，他仿佛还是在故意的大胆涂抹，使人看到他的胆量，可不一定就替他放心，——他手下有时候迟疑不定，今天，他几乎没有一笔不是极大胆的，可是也没有一笔不是“指挥若定”了的。他的画已完全是他自己的了，而且绝不叫观者不放心。

他的山水，我以为，不如人物好。山水，经过多少代的名家苦心创造，到今天恐怕谁也不容易一下子就跳出老圈子去。可染兄很想跳出老圈子去，不论在用笔上，意境上，着色上，构图上，他都想创造，不事摹仿。可是，他只作到了一部分，因为他的意境还是中国田园诗的淡远幽静，他没有敢尝试把“新诗”画在纸上。在这点上，他的胆气虽大，可

是还比不上赵望云。凭可染兄的天才与工力，假若他肯试验“新诗”，我相信他必会赶过望云去的。

望云也以画人物出名，可是，事实上，他并没画出人来。望云的人没有眼睛，没有表情。论画人物，可染兄的作品恐怕要算国内最伟大的一位了。真的他没有象望云那样分神给人物换衣装，但是望云只能教人物换上现代衣服，而没有创造出人。可染的人物是创造，他说那是杜甫那就是杜甫。他要创造出一个醉汉，就创造出一个醉汉，—— 与杜甫一样可以不朽！可染兄真聪明，那只是一抹，或画成几条淡墨的线，便成了人物的衣服；他会运用中国画特有的线条简劲之美，而不去多用心衣服是哪一朝哪一代的。他把精神都留着画人物的脸眼。大体上说，中国画中人物的脸永远是在动的，象一块有眉有眼的木板，可染兄却极聪明的把西洋画中的人物表情法搬运到中国画里来，于是他的人物就活了，他的人物有的闭着眼，有的睁着一只闭着一只眼，有的挑着眉，有的歪着嘴，不管他们的眉眼是什么样子吧，他们的内心与灵魂，都由他们的脸上钻出来，可怜的或可笑的活在纸上，永远活着！在创造这些人物的时候，可染兄充分的表现了他自己的为人，—— 他热情，直爽，而且有幽默感。他画这些人，是为同情他们，即使他们的样子有的很可笑。

他的人物中的女郎们不象男人们那么活泼，恐怕也许是尊重女性，不肯开小玩笑的关系吧？假如是这样，就不画她们也好，—— 创造出几个有趣的醉罗汉或是永远酣睡的牧童也就够了！

载一九四四年十二月二十二日重庆《扫荡报》

储蓄思想

我真不愿把文艺说成什么神秘的东西，可是赶到人家问我怎样写作，我又往往不能痛痛快快的，象二加二等于四那样的，给人家几句简单而有用的话。这使我非常的苦痛。你看，我确是写过了不少东西，可是我没有胆量声明我的成绩有什么了不起之处。我只能说我是在不断地学习。那么，你向一个文艺学徒问长问短，也就难怪我说不出所以然来了。

对，我只好告诉你，你须先学习吧。假若你肯用心学习，我想你不久就能赶过我去。文艺并不是几个天才者的专利品，谁肯学习谁就能生产一些“文货”。

怎样学习呢？这，又是个不好回答的问题。戏法人人会变，各有巧妙不同。有许多不同的路子都可以走到“文艺之家”的门前。现在，我只能就个人的经历作个简单的报告，供作参考而已。

要学习文艺，切勿专在文艺作品上打转儿。你要先有一些思想。真的，文艺作品不专仗着思想支持着，正象一个美人不能专仗脸子好而可以不要骨头不要肉那样。可是，文艺的最大的使命是发扬真理，怎可不先由思想入手呢？想想看，一个没有思想的人，也就不辨是非，不关心人类的生活合理不合理，那么，他怎能有正义感，怎能选择什么值得说，什

么是废话呢？因此，你要储蓄思想。用思想作你的眼睛，去看，去分析，去判断，而后你才能找到你以为值得说的话。假若你以为某几句话值得说，非说不可，你必会把你的感情激动起来，设法用最足以动人的形式把它说出来。思想是花朵，感情是色与香。自然，一个富于感情的人，未必有高深的思想；一个有思想的人，又未必有深厚的感情。可是，预备做一个文艺家，你就非由思想上发泄你的感情不可，因为你若糊里糊涂，专凭感情的奔放去写作，你所给人家的也许只是一些伤感或成见；你可以成为一个风流才子，专用感情写出“红是相思绿是愁”，和“不住温柔住何乡”那样的聪明的句子，可是与人生大道理有什么关系呢？你是当代的人，你应当先关切当代人类的苦难与幸福。只有感情而没有思想，你便只会关心你自己，把你的一点小小的折磨与苦痛说到天那么大，而与旁人无关。风流才子，你要知道，是摩登世界人类的渣滓呀！

不过，你可也要记住，储蓄思想便是储蓄炸药，它也会炸死你自己，为安全计，你顶好躲它远些。思想与苦痛永远紧紧相随，因为一般的人不喜欢用他们的脑子，所以看别人一用脑子便吓一跳，而想把那个怪物用砖头打杀。你要准备吃砖头。

是的，文艺不专仗思想支持着，可是你若专从文字或感情上入手，你便很自然的只会制造些小玩意儿，花呀儿呀的哭哭啼啼，而不敢正眼看社会与世界；尽管文学与感情也是文艺中的重要构成分子。

再说，储蓄了思想，虽不能成功一个文艺者，你还不失

为一个有头脑的人。若只耍弄耍弄文字，发泄发泄小小的牢骚，则不但不能成为伟大的文艺家，或者还把你自己毁掉——风流才子不往往是废物么？

有了思想，你该再注意世态。思想是抽象的，空洞的；世态是具体的，实在的。用你的思想去分析世态，而后你才会从浮动的人生中找到了脉络，才会找到病源。这样，你才能明白思想并不是死东西，而是在人们的心理与动态中隐藏着的。你须在若隐若现之中把它找出来，正象医生由病人的脸上发烧而窥见了肺部的隐病。你须描写世态，而描写世态，正所以传播思想。所谓具体的描写并非是照像，而是以态寄意。

有了思想，你才会知道文字不仅是字与字的联缀，而是逻辑的推断。胡涂的句子是胡涂人的声音。你一点也不要忽略了文字的重要，但是你更不应忽略了文字的根源——思想。你一点也不要忽略了感情的重要，但是你须先辨明哪是值得说的，哪是不值得说的，若给不值得一说的加上华美的外饰与感情，你便是骗人，便是变戏法，而不是制作文艺。

关于思想的重要已说了不少，就此打住，等有工夫再说别的吧。

载一九四五年一月二十日《文艺先锋》第六卷第一期

关于文艺诸问题

——在复旦大学讲演[①]

(一) 写作的准备

用文字要依照文法与逻辑，我们学习文艺，一定要先把文字弄通，再去尝试写作，这是一件很要紧的事情。但是有好多青年朋友们，似乎都忽视这一点，他们认为文字不过是小道，主要思想和内容表现得好，那就得了。其实这是错误的。要作一个作家，无论如何，起码得把文字弄得清清楚楚，否则尽管你把主题表现得再好，而你把中文写得象俄文一样，那也未免太不象话。其次，是要实地去观察，那就是一件很平凡的小事情，也得仔细留心去看一看，譬如某人聪明，长相也满好，就是有点神经病。因此，大家都叫他“精神堡垒”；我们就得仔细地看一看，想一想，要是能够找出一个所以然来，这便是一篇小说的好题材。同时，我们还得要拿名著来研究，看看那些作品里是不是也是表现得很平凡的事情；著作者是从怎样的角度去刻画出他的人物。这样，一面看名著，一面想着，实在是很有益处的事情，否则，那你就无法着手了！一个好律师，总得先把案子头尾弄得清清楚楚，然

① 此次讲演于一九四四年。

后才能够下判断。写东西也是一样的，总之，看见任何一件事情，都不要放松，而且要想出解决的办法来。一面再拿名著来研究，不断地在那观察和思想，这样慢慢便会养成一种写作习惯，走到创作的路上去。

（二）今后文学的趋向

第一，文艺工作者应有的方法和方向：

今天，我们的文艺工作者很显然的担负了两个大任务，一个是打倒法西斯，一个是建设新中国。

文艺要抓住时代的主流，它要和社会的任务打成一片，越是靠近社会任务的文艺，越是主流的文艺。任何时代，那主流的文艺总是跟社会的任务紧紧结合在一起的。就拿希腊罗马来说吧，希腊的悲剧，在当时之所以那样发达，那正是由于同时希腊人把戏剧拿来敬事天神的原故，他们认为看戏和写剧都是一种社会任务。一到罗马，因为社会的情况变了，头脑也有了变化，他们就怎么要想来学希腊的悲剧，也就再也学不象了。这是一个很明白的例子。

所以，在今天我们的文艺工作者，就要紧紧的把握住时代的主流，执行反法西斯的任务。在今天倘若还有人专门写些风花雪月，蝴蝶鸳鸯那固然是要不得的，就是如象五四时代的攻击狭小的伦常，反对旧的婚姻制度，也是太不够了！因为我们今天已成为世界的主人，我们的良心已经是世界良心的一部分，所以题材必须展开，眼光必须放宽，这样才能够写出一些较好的东西来。

第二，如何接受文学遗产？

凡是世界各国已有的文学遗产，我们都应该接受，若是

你们能请老师选出五十部世界名著来读，保准你得益很多，如果你读了两本托尔斯泰的东西，保准你的眼光就要高远些；你的气息，你的手法，也都要被抬高了些。我不是说你们读了两本托尔斯泰的东西，就会变成托尔斯泰第二。而是说多读名著，就可以多收到一些好的影响罢了。例如《虹》尽管它得了奖，那东西实在还是要不得；要是你把伟大作品看得多了，自然立即就会看得出来的。总之一句话，要多读一些好的东西。

第三，关于民间形式问题：

关于这个问题，前两年文坛上讨论得很起劲，但是实在没有讨论得出什么结论来。其实这问题根本就不成其为问题。所谓民间形式的东西，我们实在还没有发现过。真正好的民间文艺都是口传的，那纯粹是通过了人民心理，以民间的语言表现出来的。如象鼓词，所有唱本都是经过了文人的润色和修饰的，已经不是原来的真面目了。所以真正好的民间文艺，还是存在于那些卖唱者的口中，要我们去采集。光是凭空讨论是没有用的。我曾经听过《济公传》的表演，那些辞句的俏皮好听，在我们的新文学里真是还没有见到过。

（三） 关于最近文艺界近况

文艺界中最近有一件很大的事情，就是捐募援助贫病作家的捐款。这件事情本来由我们几个人发起的，最初没有什么人赞同，但是现在却超过了预期的收获了。计收到捐款的有孙夫人所主持的跳舞会八十余万元，昆明汇来一百余万，共计二百多万元。计汇出去的有桂林五万元，贵阳十五万元（或三十万元），还准备拿出六十万元来租房子，给桂林退出

来的作家居住。余款都存着，准备用来援助其他贫病作家，如象张天翼先生，贫病交加，大家都很关心，但是因为他的下落不知，所以没有办法把钱汇出去。

载一九四五年三月重庆北碚兼善中学校刊
《突兀文艺》第三期

漫　画

用绘画来表现思想，是漫画最大的劳绩。风景，人物，花卉，翎毛，无论是用西法，还是用中法，去画，它所发出的效果总仿佛偏在悦目怡情：或给我们光色与形象之美，或给我们以诗的意境，而很少社会的意义。漫画，在另一方面，却首先抓住世态，而予以讽刺。它的技巧是图画的，而效果是戏剧的或短篇小说的。因此，漫画家不只是画家，而且须是思想家。假若三年不窥园的书痴写不出济世的文艺来，一个隐居山林，潜心摹古的画家也一定画不出漫画。

有些老顽固也许看不起漫画，因为他们只晓得画中有诗，而不晓得画中可以有思想；他们只晓得欣赏山川花鸟之美，而不晓得绘画可以为革命的武器。另有些人很怕漫画，因为他们以为它会“骂人”。事实上，漫画之所以能自成一格，就是不甘心只用笔墨颜色去代自然之美作宣传，也不甘心只去捧有财有势的人，而是要把社会现象用毒辣的简劲的笔法写画出来，使大家看了笑一笑，而后再想一想：想罢，也许还发抖一下。漫画是民主政治的好朋友。在一个使大家莫谈国事的国家中，恐怕连漫画也不会有生命了。

漫画既负有传播思想的任务，漫画家的修养便不限于绘画本身，而且须博学多闻，有很丰富的社会经验。他既是艺

术家，也还须是学者及新闻记者。

龙生与子美两兄在渝举行漫画展览，说这几句外行话使他们高兴一下，并希望社会上不要以为他们是在“骂人”！

载一九四五年三月二十五日重庆《新民报》晚刊

写 与 读

要写作，便须读书。读书与著书是不可分离的事。当我初次执笔写小说的时候，我并没有考虑自己应否学习写作，和自己是否有写作的才力。我拿起笔来，因为我读了几篇小说。这几篇小说并不是文艺杰作，那时候我还没有辨别好坏的能力。读了它们，我觉得写小说必是很好玩的事，所以我自己也愿试一试。《老张的哲学》便是在这种情形下写出来的。无可避免的，它必是乱七八糟，因为它的范本——那时节我所读过的几篇小说——就不是什么高明的作品。

一边写着“老张”，一边抱着字典读莎士比亚的《韩姆烈德》[①]。这是一本文艺杰作，可是它并没有给我什么好处。这使我怀疑：以我们的大学里的英文程度，而必读一半本莎士比亚，是不是白费时间？后来，我读了英译的《浮士德》，也丝毫没得到好处。这使我非常的苦闷，为什么被人人认为不朽之作的，并不给我一点好处呢？

有一位好友给我出了主意。他教我先读欧洲史，读完了古希腊史，再去读古希腊文艺，读完了古罗马史，再去读古罗马文艺……。这的确是个好主意。从历史中，我看见了某

① 即《哈姆莱特》。

一国在某一时代的大概情形，而后在文艺作品中我看见了那一地那一时代的社会光景，二者相证，我就明白了一点文艺的内容与形式都是事有必至，理有固然。不过，说真的，那些古老的东西往往教我瞪着眼咽气！读到半本英译的《衣里亚德》[①]，我的忍耐已用到极点，而想把它扔得远远的，永不再与它谋面。可是，一位会读希腊原文的老先生给我读了几十行荷马，他不是读诗，而是在唱最悦耳的歌曲！大概荷马的音乐就足以使他不朽吧？我决定不把它扔出老远去了！他的《奥第赛》[②] 比《衣里亚德》更有趣一些——我的才力，假若我真有点才力的话，大概是小说的，而非诗歌的；《奥第赛》确乎有点象冒险小说。

希腊的悲剧教我看到了那最活泼而又最悲郁的希腊人的理智与感情的冲突，和文艺的形式与内容的调谐。我不能完全明白它们的技巧，因为没有看见过它们在舞台上"旧戏重排"。从书本上，我只看到它们的"美"。这个美不仅是修辞上的与结构上的，而也是在希腊人的灵魂中的；希腊人仿佛是在"美"里面呼吸着的。

假若希腊悲剧是鹤唳高天的东西，我自己的习作可仍然是爬伏在地上的。一方面，古希腊的三大悲剧家是世界文学史中罕见的天才，高不可及，一方面，我读了阿瑞司陶风内司[③] 的喜剧，而喜剧更合我的口胃。假若我缺乏组织的能力

① 即《伊利亚特》。
② 即《奥德赛》。
③ 即阿里斯托芬。

与高深的思想，我可是会开玩笑啊，这时候，我开始写《赵子曰》—— 一本开玩笑的小说。

在悲剧喜剧之外，我最喜爱希腊的短诗。这可只限于喜爱。我并不敢学诗。我知道自己没有诗才。希腊的短诗是那么简洁，轻松，秀丽，真象是“他只有一朵花，却是玫瑰”那样。我知道自己只是粗枝大叶，不敢高攀玫瑰！

赫罗都塔司[①]，赛诺风内[②]，与修西地第司[③] 的作品，我也都耐着性子读了，他们都没给我什么好处。读他们，几乎象读列国演义，读过便全忘掉。

古罗马的作品使我更感到气闷。能欣赏米尔顿[④] 的，我想，一定能喜爱乌吉尔[⑤]。可是，我根本不能欣赏米尔顿。我喜爱跳动的，天才横溢的诗，而不爱那四平八稳的工力深厚的诗。乌吉尔是杜甫，而我喜欢李白。罗马的雄辩的散文是值得一读的，它们常常给我们一两句格言与宝贵的常识，使我们认识了罗马人的切于实际，洞悉人情。可是，它们并不能给我们灵感。一行希腊诗歌能使我们沉醉，一整篇罗马的诗歌或散文也不能使我们有些醉意—— 罗马伟大，而光荣属于希腊。

对中古时代的作品，我读得不多。北欧，英国，法国的史诗，我都看了一些，可是不感兴趣。它们粗糙，杂乱，它

① 即希罗多德。
② 即色诺芬。
③ 即修昔底德。
④ 即弥尔顿。
⑤ 即维吉尔。

们确是一些花木，但是没经过园丁的整理培修。尤其使我觉着不舒服的是它们硬把历史的界限打开，使基督前的英雄去作中古武士的役务。它们也过于爱起打与降妖。它们的历史的，地方的，民俗的价值也许胜过了文艺的，可是我的目的是文艺呀。

使我受益最大的是但丁的《神曲》。我把所能找到的几种英译本，韵文的与散文的，都读了一过儿，并且搜集了许多关于但丁的论著。有一个不短的时期，我成了但丁迷，读了《神曲》，我明白了何谓伟大的文艺。论时间，它讲的是永生。论空间，它上了天堂，入了地狱。论人物，它从上帝，圣者，魔王，贤人，英雄，一直讲到当时的“军民人等”。它的哲理是一贯的，而它的景物则包罗万象。它的每一景物都是那么生动逼真，使我明白何谓文艺的方法是从图象到图象。天才与努力的极峰便是这部《神曲》，它使我明白了肉体与灵魂的关系，也使我明白了文艺的真正的深度。

文艺复兴时期的作品永远给人以灵感。尽管阿比累是那么荒唐杂乱，尽管英国的戏剧是那么夸大粗壮，可是它们教我的心跳，教我敢冒险去写作，不怕碰壁。不错，浪漫派的作品也往往失之荒唐与夸大，但是文艺复兴的大胆是人类刚从暗室里出来，看到了阳光的喜悦，而浪漫派的是失去了阳光，而叹息着前途的黯淡。文艺复兴的啼与笑都健康！

因为读过了但丁与文艺复兴的文艺，直到如今，我心中老有个无可解开的矛盾：一方面，我要写出象《神曲》那样完整的东西；另一方面，我又想信笔写来，象阿比累那样要笑就笑个痛快，要说什么就说什么。细腻是文艺者必须有的

努力，而粗壮又似乎足以使人们能听见巨人的狂笑与嚎啕。我认识了细腻，而又不忍放弃粗壮。我不知道站在哪一边好。我写完了《赵子曰》。它粗而不壮。它闹出种种笑话，而并没有在笑话中闪耀出真理来。《赵子曰》也会哭会笑，可不是巨人的啼笑。用不着为自己吹牛啊，拿古人的著作和自己的比一比，自己就会公平的给自己打分数了！

在我作事的时候，我总愿意事前有个计划，而后一一的“照计而行”。不过，这个心愿往往被一点感情或脾气给弄乱，而自己破坏了自己的计划。在事后想起自己这种愚蠢可笑，我就无可如何的名之为“庸人的浪漫”。在我的作品里，我可是永远不会浪漫。我有一点点天赋的幽默之感，又搭上我是贫寒出身，所以我会由世态与人情中看出那可怜又可笑的地方来；笑是理智的胜利，我不会皱着眉把眼钉在自己的一点感触上，或对着月牙儿不住的落泪，因此，我很喜欢十七八世纪假古典主义的作品。不错，这种作品没有浪漫派的那种使人迷醉颠倒的力量；可是也没有浪漫派的那种信口开河，唠里唠叨的毛病。这种作品至少是具有平稳，简明的好处。在文学史中，假古典主义本来是负着取法乎古希腊与罗马文艺的法则而美化欧西各国的文字的责任的；对我，它依样的还有这个功能—— 它使我知道怎样先求文字上的简明及思路上的层次清楚，而后再说别的。我佩服浪漫派的诗歌，可是我喜欢假古典派的作品，正象我只能读咏唐诗，而在自己作诗的时候却取法乎宋诗。至于浪漫派小说，我没读过多少，也不想再读。假若我在十六七岁的时候就接触了浪漫派的小说，我也许能象在十二三岁时读《三侠剑》与《绿牡丹》那样的

起劲入神，可是它们来到我眼中的时候，我已是快三十岁的人，我只觉得它们的侠客英雄都是二簧戏里的花脸儿，他们的行动也都配着锣鼓。我要看真的社会与人生，而不愿老看二簧戏。

一九二八年至二九年，我开始读近代的英法小说。我的方法是：由书里和友人的口中，我打听到近三十年来的第一流作家，和每一作家的代表作品。我要至少读每一名作家的“一”本名著。这个计划太大。近代是小说的世界，每一年都产生几本可以传世的作品。再说，我并不能严格的遵守“一本书”的办法，因为读过一个名家的一本名著之后，我就还想再读他的另一本；趣味破坏了计划。英国的威尔斯，康拉德，美瑞地茨[①]，和法国的福禄贝尔与莫泊桑，都拿去了我很多的时间。在这一年多的时间中，我昼夜的读小说，好象是落在小说阵里。它们对我的习作的影响是这样的：⑴ 大体上，我喜欢近代小说的写实的态度，与尖刻的笔调。这态度与笔调告诉我，小说已成为社会的指导者，人生的教科书；他们不只供给消遣，而是用引人入胜的方法作某一事理的宣传。⑵ 我最心爱的作品，未必是我能仿造的。我喜欢威尔斯与赫胥黎的科学的罗曼司，和康拉德的海上的冒险，但是我学不来。我没有那么高深的学识与丰富的经验。“读”然后知“不足”啊！⑶ 各派的小说，我都看到了一点，我有时候很想仿制。可是，由多读的关系，我知道摹仿一派的作风是使人吃亏的事。看吧，从古至今，那些能传久的作品，不管是

① 即梅瑞狄斯。

属于那一派的，大概都有个相同之点，就是它们健康，崇高，真实。反之，那些只管作风趋时，而并不结实的东西，尽管风行一时，也难免境迁书灭。在我的长篇小说里，我永远不刻意的摹仿任何文派的作风与技巧；我写我的。在短篇里，有时候因兴之所至，我去摹仿一下，为是给自己一点变化。⑷ 多读，尽管不为是去摹仿，也还有个好处：读的多了，就多知道一些形式，而后也就能把内容放到个最合适的形式里去。

回国之后，我才有机会多读俄国的作品。我觉得俄国的小说是世界伟大文艺中的“最”伟大的。我的才力不够去学它们的，可是有它们在心中，我就能因自惭才短的希望自己别太低级，勿甘自弃。

对于剧本，我读过不多。抗战后，我也试写剧本，成绩不好是无足怪的。

文艺理论是我在山东教书的时候，因为预备讲义才开始去读的；读的不多，而且也没有得到多少好处。我以为“论”文艺不如“读”文艺。我们的大学文学系中，恐怕就犯有光论而不读的毛病。

读书而外，一个作家还须熟读社会人生。因为我“读”了人力车夫的生活，我才能写出《骆驼祥子》。它的文字，形式，结构，也许能自书中学来的；他的内容可是直接的取自车厂，小茶馆与大杂院的；并没有看过另一本专写人力车夫的生活的书。

载一九四五年七月《文哨》第一卷第二期倍大号

读画小记

看了傅抱石先生的绘画。有三点感想：

(一)这是真正的中国画。按照中国绘事的传统，画中应常有诗。抱石先生的作品，每一张都是诗。不管他画的是山水，还是人物，他的笔并没老老实实的镂刻形象面貌，而是抒写在山水之间，或琴棋渔樵之中，所寻得的一些诗意。于是，虽寥寥数笔，而趣味无穷——诗是百读不厌的。他的每一笔，每一墨点水晕，都仿佛象随便泼洒在那里的，可是由这些滴点线条所联成的画面却成为诗。他不单画了树影山光，也画了雨声琴韵。他的胸中似乎储聚着许多陶渊明与李太白，和他们心中的琴酒田园，所以一下笔便把古诗与诗人挥落在纸上。诗的灵感逼迫着他去作画，故能于尺寸之中得山水之奇气，写出诗人的胸襟。

(二)他的技巧已被气魄给遮住，正如杜甫晚年的诗篇，猛一看是滚滚长江，萧萧秋叶，细读后才知道字字精炼，诗律极细。抱石先生惜墨如金，最善以最经济的手法，写极复杂的景色——不，不是景色，而是情调。他使我们看得出来，他必是运思很久，而后才落笔，所以他才能信笔所之，皆成妙趣。他的粗莽正是他的精致老到；有一笔必有一定的作用，故无须多费事。有的人也许说他太好涂抹，事实上他并没有乱抹过一笔，凡是他的仿佛象涂抹过的地方都极深厚；涂抹

是不会有深度的。据我看，他已经完全把握住中国画特有的技巧，所以他敢放笔泼墨，用最高的技巧遮盖住技巧，如美人不待脂粉之助丽者。他的画不是给刚刚学会抹口红的小姑娘们看的。看了他的作品，真的，我们才能明白中国画之所以能在世界绘画中占一特殊的地位——这不是小姑娘们所能了解的。

（三）可是，他也并不死守成法，只期作些不违背老规矩的画。反之，他的眼时时在留神着新的路径与方法。假若细心看，你可以看出他的构图取景与敷色，颇有些受到东洋画与西洋画的影响的地方。不信，你看看他的山林间的光线，美人背后的"色幕"，和一些极大胆的设图，都可以找出一些来龙去脉。不过，在这些地方，他可永远是主人，而不是摹仿者。他把新的方法捉来，踏在他的脚底下，不使他们兴妖作怪。他在美人的背后满涂上浅蓝的或灰红的水色（我管这叫作"色幕"），看起来似乎象日本画。可是，看看吧，那点色，那点水，有多么深厚，何曾有一点东洋画的浅薄漂亮的样子？结果，新的方法与影响只给他展开了更多的诗的境界，而没有使他失去了自信与判断。不信，请把他的画与历代的佳作比一比，你不会发现他是谁的门徒——他的画中有了新的血脉，前无古人。同时，你又不能指出他的画不是纯粹的中国画——他把新的成分带手儿取来，控制在他自己的笔下，不许它们喧宾夺主啊。

上述三点，只是感想。感想人人可发，大可信口开河，离内行话距笔尚远，因乞抱石先生哂正！

载一九四五年十一月七日重庆《扫荡报》

走向真理之路

——在文艺欣赏会致词

我已十一年未到上海来了。十一年中却有八年在抗战中渡过，最近来到上海，看到了很多老朋友与新朋友，非常高兴。日本人大概第一个要消灭的就是我们的文化，文艺对于发扬文化的力量很大，所以日本人把我们的文艺书籍与文人都想予以毁灭，不让他们尽其发扬文化之责任。无论是大后方或是沦陷区，干文艺工作的都是异常艰苦的。然而，却替国家争了不少气。今天看到“文协”的集会，并且有这么些人来参加，这正证明日本人的暴力不足以消灭我们的文艺与文化。所以心里要说的话很多，但同时又感到无限难受，不知从那里说起才好。

第一，抗战八年中，作家们为了爱护祖国，为了爱护祖国的文化，于是团结作家组织文艺界抗敌协会，现在八年过去了，已证实了这伟大工作的伟大力量，这力量在以前并没有被我们发现，其原因是因为文人们互相轻视，只是每个人也都以最大力量，最好的思想去工作，自然以为自己是对的，也可以说如果不互相轻视就是不相信自己。然而当国家民族遇到国难的时候，就应该反省，应当大家联合起来向真理之路上走去才对，真理并不是一个人可获得的，佛，孔子，苏

格拉底，耶苏都是圣人，却未能把真理满都发现无遗。我最欢喜苏格拉底。因为他爱商量，这是觅求真理的最好之方法。世界上最最愚笨的人便是包办真理，真理并不是在包办者的家里，我以为。必须大家携手向真理之路前进，我有二份真理，你有三份真理，加起来便是五份真理了。在前进的路上，你我是朋友，因你我是一同走向真理之路。

看吧！沿着这条路走，我们团结到一处，没有被敌人利用，没有给敌人看做笑话，我们不管什么党，什么派。我们只知团结到一处。这就是我们最伟大的责任。八年来我们都坚定的守住我们的岗位，这一点，是足以告慰于大家的。

第二，文艺创作的成绩在哪里，抗战八年中我们的工作究竟如何呢？每每遇到很多难堪的质问，中国朋友也有，外国朋友也有，他们说："你们有文协，你们有组织，但你们究竟写出些什么伟大的文艺作品呢？"大家想，干文艺是多么复杂，但是，我相信中国的作家们走的路是对的，抗战期间，我们写了侦探小说没有？没有，我们只要抗战的。我们写了无聊的东西没有？我们写了色情的迎合大众心理的低级趣味的东西没有？没有，一点也没有。我们才小，环境困难，我们却知道用我们的生命去干，如此才对得起自己的良心。

我们承认，我们的文艺没有外国发达，但我们却严肃的干了。也许我们写的东西不适合好莱坞的要求，因此他们便说我们不好；但是，在抗战时期只有中国是这样的——不写侦探小说，不写无聊的东西，不写色情的低级趣味的东西。为正义而写，为抗战而写。这样也会引起一般太太小姐们的讨厌，但是尽管再讨厌一些时候吧；我以后还是要这样写的。实

在的，我们的路是对的，虽然才力不很大。

我们必须用真挚用诚朴来造成作品，在社会上反映出伟大的力量。

现在，希望生活能够安定，然后热诚的，虚心的解决我们所末解决的问题。

第三，是有关来参加这个集会的，我的身体已经较从前差得多了，以前我能喝半斤白干，豁拳的声音也很高，但现在喝二两就不行了，这并不是八年来吃糙米的缘故，实在因为精神上不痛快，我们要说话，但有人偏不许我们说话，这些人我并不给他起一个名字。他们不但不让我说话，并且还居然说他们是懂得真理最多的。假使真理都被他们说完了，那么我还活着何用？这是最痛苦的事情了。

大家都高喊民主，而每个国家所喊的民主都不同，我国是怎样的呢？我们应该有怎样的贡献呢？你尽管说美国不行，可是美国发明了原子弹，英国也胜利了，而中国却只有炸圆子，炸圆子不能代替原子弹，不准说话当然不能是民主。我深盼着多出些作家，希望四万万人都练习着怎样使中国发出声音来，虽然，八年的声音不算小，但都是呐喊声，炮声，现在应该替人民发出声音来了。这正是时候。

青年的朋友们，如果你们注意到你们文艺的销路，那还不如去做黄金或是投机，我认为。我们必须朝着真理的路上走，我们要说话并不是为了金钱，青年们都应该能够刻苦，向真理摸索，不怕反对我们说真话的人，这就是说，希望“文协”的朋友们永远不要取巧；有人说上海是乌烟瘴气，但这次我十二点钟到上海，竟寻不着饭馆，饿了一夜。上海穷了，

静了，上海并不那么乌烟瘴气了。上海是中国最重要的都市，很可能造成一种真诚朴实的风气，同时也可以影响到整个中国。所以我希望大家不要取巧，把文艺当作一件最神圣最严肃的工作。（庄稼记）

载一九四六年六月二十八日《笔》第一期

傅抱石先生的画

傅先生的画是属于哪一派系，我对国画比对书法更外行。可是，我真爱傅先生的画！他的画硬得出奇……昔在伦敦，我看见过顾恺之的烈女图。这一套举世钦崇的杰作的好处，据我这外行人看就是画得硬。他的每一笔都象刀刻的。从中国画与中国字是同胞兄弟这一点上看，中国画理应最会用笔。失去了笔力便是失去了中国画的特点。从艺术的一般的道理上说，为文为画的雕刻也永远是精胜于繁；简劲胜于浮冗。顾恺之的画不仅是画，它也是艺术的一种根本的力量。我看傅先生所画的人物，便也有这种力量。他不仅仅要画出人物，而是要由这些人物表现出中国字与中国画的特殊的，和艺术中一般的，美的力量。他的画不是美的装饰，而是美的原动力。

有人也许说：傅先生的画法是墨守成规，缺乏改进与创作。我觉得这里却有个不小的问题在。我喜欢一切艺术上的改造与创作，因为保守便是停滞。而停滞便引来疾病。可是在艺术上，似乎有一样永远不能改动的东西，那便是艺术的基本的力量。假若我们因为改造而失掉这永远不当弃舍的东西，我们的改造就只虚有其表，劳而无功。让我拿几位好友的作品作例子来说明吧！我希望他们不因我的信口乱说而恼了我！赵望云先生以十数年的努力作到了把现代人物放到中

国山水里面，而并不显得不调谐：这是很大的功绩！但是假若我们细看他的作品，我们使感觉到他短少着一点什么，他会着色，很会用墨，也相当会构图。可是他缺乏着一点什么。什么呢？中国画所应特具的笔力……他的笔太老实，没有象刀刻一般的力量。他会引我们到“场”上去，看到形形色色的道地中国人，但是他并没能使那些人象老松似的在地上扎进根去。我们总觉得过了晌午，那些人便都散去而场上落得一无所有！

再看丰子恺先生的作品吧！他的大幅的山水或人物简直是扩大的漫画。漫画，据我这外行人看，是题旨高于一切，抓到了一个“意思”，你的幽默讽刺便立刻被人家接受，即使你的画法差一点也不太要紧，子恺先生永远会抓到很好的题旨，所以他的画永远另有风趣，不落俗套。可是，无论作大画还是小画，他一律用重墨，没有深浅。他画一个人或一座山都象写一个篆字，圆圆满满的上下一边儿粗，这是写字，不是作画，他的笔相当的有力量，但是因为不分粗细，不分浓淡，而失去了绘画的线条之美。他能够力透纸背，而不能潇洒流动。也只注意了笔，而忽略了墨。再看关山月先生的作品。在画山水的时候，关先生的笔是非常的泼辣，可是有时候失之粗犷。他能放，而不能敛。“敛”才足以表现力量。在他画人物的时候，他能非常的工细，一笔不苟，可是他似乎是在画水彩画。他的线条仿佛是专为绘形的，而缺乏着独立的美妙。真正的好中国画是每一笔都够我们看好大半天的。谢趣先生，还有不少的致力于以西法改造中国画的先生们，也差不多犯了这个毛病。他们善用西画取景的方法设图而把真的山水人

物描绘下来，可是他们的笔力很弱，所以只能叫我们看见一幅美好的景色，而不能教我们从一线一点之中找到自然之美与艺术之美的联结处；这个联结处才是使人沉醉的地方！

以上所提及的几位先生都是我所钦佩的好友。我想他们一定不会因为我的胡说而生我的气。他们的改造中国绘事的企图与努力都极值得钦佩，可是他们的缺欠似乎也不应当隐而不言。据我看，凡是有意改造中国绘画的都应当第一，去把握到中国画的笔力，有此笔力，中国画才能永远与众不同，在全世界的绘事中保持住他特有的优越与崇高；第二，去下一番工夫学西洋画，有了中国画的笔力，和西洋画的基本技巧，我们才真能改造现时代的中国画艺。你看，林风眠先生近来因西画的器材太缺乏，而改用中国纸与颜色作画。工具虽改了，可是他的作名还是不折不扣的真正西洋画，因为他致力于西洋画者已有二三十年。我想，假若他若有意调和中西画，他一定要先再下几年功夫去学习中国画。不然便会失去西洋画，而也摸不到中国画的边际，只落个劳而无功。

话往回说，我以为傅先生画人物的笔力就是每个中国画家所应有的。有此笔力，才有了美的马达，腾空潜水无往不利矣。可是，国内能有几人有此笔力呢？这就是使我们在希望他从事改造创作之中而不能不佩服他的造诣之深了。

傅先生不仅画人物，他也画山水，在山水画中，我最喜欢他的设色，他会只点了一个绿点，而使我们感到那个绿点是含满了水分要往下滴出绿的露！他的“点”，正如他的“线”，是中国画特有的最好的技巧，把握住这点技巧，才能画出好的中国画，能画出好的中国画，才能更进一步的改造

中国画，我们不希望傅先生停留在已有的成功中，我们也不能因他还没有画时装的仕女而忽视了他已有的成功。

载一九四七年十月二十六日上海《大公报》

谈中国现代木刻

——《中国版画集》序

木刻是中国最古的艺术之一，早在印刷术发明的时光就已开始，当时刻“字”和刻“画”没有什么不同。

明代（公元后14世纪）时木刻艺术已获得了很高的成就。虽然中国学者那时候对于小说写作不甚重视，但在小说中已常常插入美丽的木刻画。

清代（17世纪至20世纪）的书，用的是最好的纸张，印上了著名艺术家所刻的彩色木刻。这些木刻画现在已成为最珍贵而稀有的艺术品。那些艺术家的高超的技术，刻制的手法，以及色彩的选择，在艺术上已达到完满的境地。而且那时已成为一种习惯，人们往往买些彩色的木刻画，贴在门墙上去迎接新年，因此木刻画便成为艺术家和人民生活中主要的一部分。

但是现代中国木刻却是直接受了西洋影响的。因为艺术既是不分国界的，散居世界各处的人当然会相互的发生影响。

中国古代木刻象她的绘画和诗歌一样，是用山水、花鸟作为表现的主要对象而供富人贵族们娱乐和欣赏的。现在中国的情形就不同了。中国现在正遭遇着贫穷与战乱的厄运，她好象一只破旧的汽艇挣扎在暴风雨海上的惊涛骇浪之间。这

时候的艺术家们已不能再生活在象牙之塔里，拿些小巧玲珑的艺术品作为消遣了。他们必须张大了眼睛和耳朵，去观察注意周围的世界，从他们观察所得，便产生了现代的中国木刻。

在结构和主题方面，这种新的形式是非常接近于欧洲的风格，至少它已经暂时摆脱了传统的格调。因为那种旧的格调，已不适用于这一个时代了。内容既完全不同，形式当然也要改变了。

这情形在战时更为明确。因为中国的海口全被封锁，艺术家既得不到必需的油彩颜料和画布，要找一张在中国制造而适用的纸也不可得，为了要表现他们自己，就必得另打一条出路。从事木刻既只需要简单的工具和木料，他们就获得了一条捷径。题材方面也渐趋现实化。他们也不能采取别的题材，因为他们的民族家庭的命运正高悬于生死关头，他们都知道自己责任之所在—— 尽力去唤醒他们的朋友和邻人，去认识这种局面的危机。木刻作品正是最理想的媒介。它可以印在劣质的纸张上,仍能产生一种清晰和明朗的黑白画面。它那简单、深刻而清晰的线条，更可以深深地透入人们的心灵和记忆。为了这种种原因，木刻便成为中国报纸、杂志的唯一插图。事实上，由于物质条件的限制，那时使用别的图画或制版，已成为不可能的事了。这本《中国版画集》里的主要内容，便是跟着这条新路而在现代新中国发展的成果。

这许多青年艺术家们，很可能更进一步地去研究中国古代的木刻技术，再把新学得的技术，混合发展成为一种他们自己独创的风格。

当他们在这大时代的斗争中尽力挣扎时，他们也影响了其他许多画家和艺术家，唤起他们对时代的认识。虽然，这不是一幅顶美丽的图画，可是现在各种派别的艺术家们都已把他们的作品来描写今日中国人民的现实生活了。他们的技巧和题材，也许还没有获得世界的名誉与成功，可是在表达他们高尚的手法和自由的理解上，却已臻于最高的境界。

中国的一切事物，正在迅速地变化着，前进着。艺术也不例外。经过这些变化，将来必定会产生一种新的技巧和一种新的艺术的。

载《中国版画集》，一九四八年十月上海晨光出版公司出版

一年来文协会务的检讨

——四月九日在年会上的报告

全国文艺界抗敌协会这组织，正和别的民众抗敌团体一样，至少要表现：㈠同志们的精诚团结，和（二）对于抗战建国的工作竭尽心力。团结出于热诚，热诚产生工作，工作才是真实的力量，真实的表现。

可是，事实上，在这由团结到表现工作的过程中，并不事事都得心应手；有十分的热心，也许只作出一分的事来；心与手之间往往积放着许多难以克服的客观的困难，使应透达到工作上的精力中途销散，而成绩与期望，就相去甚远了。

最显然的，是为表现团结而设立的定形组织。有了组织，才能活动，不错，可是有了组织，也就很容易为“等因奉此”那些琐碎而白耗费了许多精力。这自然不是文协特有的累赘，但我们也必须指出：我们的确因为这些累赘的存在而往往忙得费力不讨好。这也就是说：我们都应注意；㈠理事会有一部分精力是消耗在办公上；因此，㈡会中的工作必须由大家分担起来；否则（三）把事情全交给理事会的时候，也就是一个组织衰落的时候，别的团体如是，文协也如是。

同志们，自去年三月二十七日，我们团结起来，直到今天，我们敢说我们的团结是一天坚似一天；我们很可以自傲。

可是，若要检讨一下我们的工作，我们就不能不觉得惭愧。是的，我们的确作了事，象会刊上各部所报告的那些，但那足以满足谁呢？这并不是说，会员们有意的把一切交给了理事会，而躲在了一旁。不，那绝不是实话！大家都热心，都愿帮忙，不过因为种种客观的条件而联络的不够，遂不由的使理事会负担太重，而工作上也就不易尽量的推动。在今天我们提出这一点来，并不是为理事会请求原谅，或对任何人有所指摘，而是说我们极应设法加强我们的联络。过去，我们团结得很好，是件事实；明天，我们能团结得更好，也不难为事实，只要我们肯多留意联络这一问题。团结是精神，我们都有这精神；联络是方法，我们缺少这方法。有了联络的好方法，我们才能以更大的力量更多的工作表现团结的精神。

在上面所指出的缺点而外，我们再作为随便举例的，提出一两事实上的困难来：㈠在成立大会开过后，会中的经费尚无着落。凭热心是换不来任何东西的。我们去请求补助、借款、收会费，但收入并不甚多。因此，我们象贫家的主妇似的，量入为出，只能捡择最要紧的先办一些，而不得已把完整的计划放在一旁。㈡在去年七月间奉命疏散，离开武汉，迁来重庆的时候，朋友们各自东西，只由几位负责人搬着会中的几只竹箱，挤进了这山城。会务几乎完全停顿了两个月；我们重大的损失，却无法补救。够了！我们还有许多这样难以克服的困难，可是我们不愿再多叙说。我们只须说出，克服困难须要全体同人的力量。理事会所要肯定的，一定是以全会的力量的大小为准。同志们，我们每个人都有自己的事情，自己的困难，可是我们必须于千辛万苦中拿出更

大的力量来支持我们的团结。

我们也有好处。但这些好处是应当有的。我们的经费永远不花在通常的报销时使我们红脸的事上，我们连信封信纸都能不印就不印。我们会中用人很少，有事都由大家奔走。这类的事我们不愿都报告，我们理应如此。连在开年会的时候提出这一点来，多半也还是请求大家查账并监督会务的意思，而不是要将功抵罪的要求原谅。

把各部的事务分着来检讨一下，也许是更有意义的。以总务部来说：我们的职员实在太少。自然，我们不能，也不应该，分设专人，司理庶务会计文书各事，象个什么机关似的。可是，我们只有一位拿点津贴的干事，兼管各项事务，实觉太苦太忙。对今天来说，我们的人不够用，对明日说，理事每年改选，我们理当有够用的职员，继续办理会务，换理事而不换职员，老有熟手在办公，才算合理。总务部的人已不够用，而各部又没有专任干事，于是总务部的干事在各部交来工作而外，还须帮着出版部校对印稿，代研究部保管图书……一天到晚没有空闲。我们当然愿意工作紧张，可是我们也必须给干事一些空闲，即使不为休息，也当给他留出工夫作会务日记，登记贴存各项文函，及其他该随时整理的事情。

我们的款项，是一收到便交存银行的，银行的存折不啻是我们的总账簿。可是我们还当设法把存折交与专人收管，不便在总务部负责人手里，以便入款提款都有监视。在金钱上，我们最好是信任手续与监督。

由上述的事实，我们看出来，最合理的办法是各部联合

办公。每部都有位拿津贴的干事，都住在会内，按时办公，既可以免去理事们因无暇按时到会工作而会务停滞的弊病，又可以减少总务部干事兼顾各部事务的繁杂与劳苦。不过，以现在会中的经济情形来说，这是作不到的。次好的办法是给总务部添人，可是我们每月的收入太少，也不易实行。至于理事们每日到会办公，我们曾经试行过，因为各人都有各人的职业，实在找不出合适的时间常常一齐到会里来。我们希望下届的理事会能有所决定，务使我们下年的工作分配比今年的更合理化，工作效率更能增高。

再说出版部。会刊的继续出版是最重要的事。足以自慰的是这一年中没有中断过；就是我们由武汉迁来重庆的时节，仍然设法继续刊行。在内容上，我们敢说它是在抗战中文艺刊物里最整齐严肃的。从投稿人方面说：它更是空前的，在三卷之中，它得二百多人的文字。前方服务的，后方工作的，同志们，都热心投稿，而且十之七八是不要稿费的。假若在别的方面，我们因散处四方，很难集中力量去工作，这个刊物可是充分的表现出我们的团结与合作。会刊是我们的旗帜，是我们的喉舌。现在，我们敢说，全国的文艺工作者都尊敬这旗帜，都愿借它发出救亡抗战的呼声。我们还没有看见过，象这样一个小小的刊物会得到这么多与这么热烈的关切与爱护的。在战区服务的朋友们，每逢移动一下，必马上来信报告，以便继续接到会刊。是的，这是会刊，会是大家的，会刊也是大家的；就是会刊上只管些会务报告与朋友们的消息，大家也愿意看。团结产生了彼此的互相关切。在这小小的刊物，大家不但只看朋友们的文字，也由文章中见到朋友们的

音容言语，足以略释远怀，得到些安慰。这样的一个刊物，全国文艺界同人的一个刊物，无疑的是在抗战文艺上有着很大的影响。在开封未撤守的时候，它能在那古城里销到四百份。

既提到他的影响，我们便不能不指出它的缺点，以期改进，增进它对抗战宣传的力量。最明显的：㈠对当前的各项文艺问题，它虽尽量的发表各样不同的主张与见解，以期引起商讨的兴趣，可是它还未能作到有系统的商讨，因而所商讨的也就不易得到结论。㈡它未能及时的抓到社会上急待解决的问题，加以讨论与指导。因此，它还未脱掉往日一般的文艺刊物的通病——只顾慎重选稿，而没能发动集中的讨论与写作，没能顾到社会问题与文艺的配备。㈢它未能多注意对青年练习写作的扶助与指导。㈣它未能充分的介绍与批评新书。是的，它还不是我们理想的刊物。然而，这些缺点，并不是完全出于编辑委员的疏忽，而是也有许多客观的困难。会员散处四方，邮递又极迟缓，征稿很难及时的来到；加以印刷所生意多而印工少，又须提早交稿。与此类似的困难还有许多，都使编辑人有心无力，无法缩短实际与理想间的距离。出版部现已决定将周刊改为半月刊，以便匀出一些工夫，弥补一年来编辑上的缺点。我们相信这是不得已的好办法，多一些时间，我们就能稍为从容，多一些商讨的机会了。我们的诗刊，抗战诗歌，本定于今天出版，可是因种种的困难不能如愿。

在别的方面，出版部因钱少人少，表现得实在不甚多，为支持会刊，我们赔进很多的钱去，现在我们又编《前线增刊》运送到前方去，纯属赠阅性质。会刊与增刊继续维持下

去，每月已赔垫甚巨，我们简直无法再编印别的著作。在现在的经济情形下，我们只能采用不花钱而能印出东西来的办法。目前，出版部正忙着抗战文艺出国运动。我们选择文艺作品，找人翻译，再设法到国外去印刷，去发行。我们不能出钱，也不求报酬，我们只愿尽心尽力，把抗战文艺作品介绍到国外去，引起全世界对我国抗战的同情与助援。这个工作，需要多方面的帮忙与奔走，我们希望多多有人来参加。

因为人少，因为大家都忙，因为生活不安定，所以研究部在前几个月中，很难安静的坐下去工作。在最近数月中，研究部成立了小说、诗歌、戏剧等座谈会，计划各部门的研究工作。目前，各座谈会正为给国际宣传处编撰一些到国外宣传的小册子，而开始检审一年来抗战文艺作品。因此，研究部就成立图书室，搜集战时的文艺著作。国际文艺宣传委员会与通俗读物工作委员会也都组织起来了，开始工作。这两个委员会，自然是因为办事上便利而另成单位，在骨子里，它们仍是分担着研究部的工作的。

恐怕这一年来我们工作上最大的缺点就是未能联络青年，指导青年。我们并没有忽视或忘了这问题，只是因事实上的困难想办而办不到。我们在前面已经提到，会刊上并没能指导青年们以读书及写作的方法。会刊上既缺乏这种指导，而研究部连文艺讲习会这类的工作也未及举办。关于讲习会这类的事，我们早已想到，而且对青年团体也有过一点试验及协助。其中最大的困难是今日的青年，不但爱读文艺作品，而且要把心中的话说出来。单单的给他们讲演几次，即使他们听得很满意，也不见得有多少好处。可是，谁有工夫去切

实指导青年写作呢！我们可以这么说：所谓爱好文艺的青年，就是他已经练习写作了，而写得不好。文协最应帮忙的正是这种青年，为了抗战的宣传，为了文艺的发展，我们都该设法帮助他们，使他们的笔由不准确者准确，使他们的思想能有条有理的落在纸上。至少我们得有个函授学校一类的组织，专办这件重大的事。我们有人，可是为办这件事，必得把乐意帮忙这件事的生活维持费找出来。这是件需要专人专心来作的事。

关于组织部，我们最感困难的有两点：第一，是关于分会的。按会章上的规定，有会员十人以上得组织分会。象成都、桂林、香港等地方，都有不少会员，所以本会便指定几位会员，筹备成立分会；现在已都成立了。人少的地方，本会也尽力的联络，分头成立通信处，如北碚、嘉定等处。不过，因战事关系，会员们分散到各处，有许多可以成立通信处的地方，本会无从晓得。同时，二三会员也许在战区，也许在交通不便的地方，他们接近青年，热心文艺工作，于是便领导着许多青年成立了分会；事前，他们来不及通信总会；事后，他们诚恳热烈的来请求总会的指导与援助。我们深知各地发动青年的重要，而且极愿意文协的力量能透达到各战区各方面去；可是，同时，我们又须顾及会章。我们在十分为难中只好函告改为通信处；假若必须维持分会名义呢，就应先把愿入会的人的名单交付总会审查，有了十位会员，分会自可存在，可是很显然的，会员的资格限制既严，而审查又不便通融，结果是费了事而仍无变通的办法。

有的地方，本有不少会员，而分会的组织却是文化协会

的样子，把非文艺工作者也收容在内。对这样的分会，本会的指示是：会务必须由本会会员指导，其未取得会员资格的宜赶快填具入会证交付审查。至于所容纳的非文艺工作者，不妨暂在会中工作，一俟艺术界各部门的协会成立，即可转入。

上述的关于分会的困难，根本起于会章上对于会员资格的规定。会章上规定的甚严，而在社会上也许希望它稍宽一些。我们以为严一点有益于将来，宽一点不过是为适应现在办事上的方便。假若我们不便为一时之计，而忽略了永久的稳固基础，当然是以严格的照章办理为是。说到要严格，我们以后收会员不但须在入会表上写明有著作，而且须交来著作，同时审查。这件事深望在大会上有个决议案。

和分会问题有联带关系的，也就是我要说的第二点，是大会没有充足的财力，使组织部的负责人到各处去联络。虽然我们时常与各分会各通信处通信，可是我们到底不能详知各地方的情形，也不能切实的指导。各地方的文艺家，并不都是因有了文协而开始工作，不过有了文协，他们更坚定更热心。所以文协必须尽力于广大的团结，与积极的推动工作。就是对于来到本市的会员，组织部也因没有交际专人，而对招待与联络都感不足。虽然我们有晚会与茶会等机会互相见面，可是究竟是会员与会员之间的关系多于会员与会之间的关系。还有，文艺界同仁还有少数人尚未入会，在我们，文艺工作者一律欢迎入会；可是因为缺乏联络，就也许有人以为不便自动的入会，这不但使我们在办事上吃亏，在精神上也受了些损失。

以上是略述本会各部的缺陷与困难，在开大会的今天我

们希望每个会员都去想一想，对理事有所建议，务期使我们的事务在艰苦中，发展到使我们满意的地步。有了文协，全国文艺界确实的成立了一家人。有了文协，文坛上确实不再见到为一点私事而争辩的文字。有了文协，各地的同人原来已工作着的都工作得更努力，没有工作着的，都闻风而起，工作起来。文协是一个力量，它的影响已从国内达到南洋及外国。我们一方面须检讨自己的缺陷，一方面也须认识自己的力量，既不自傲，也不自馁，以工作表现团体的精神，以团体发展工作。同时，我们希望政府与社会上能多在财力上协助我们；我们很自信，多一分钱便能多作出一分事来。

至于一年来文艺工作的检讨，在今天各报纸上都有很精到的评论；我们感谢大家坦白的批判并接受那些宝贵的意见，就不在这里多说什么。我们这简短的检讨，是纯对会务而发的。会务能合理的进展，文艺工作自然会得到有力的推动。在这新旧理事交替的时候，我们深信这种检讨是有着积极策励的热诚，与努力更新的期望的。

载一九三九年四月二十五日《抗战文艺》第三十八期

关于文协

全国文艺界抗敌协会的会务，自有会刊——已出到十二期——报告一切，用不着我再说什么。可是，因交通不便，邮递阻滞，恐怕有许多关心文协的人无从看到会刊，故愿代宣传。

第一个难以克服的困难就是穷。文协成立，得到手里的只是筹备会的欠债三百多元。债必偿，事待办，“弄钱去”乃成为口号。会费至今才收了百余元，交费者六十人，会员则有四百来位。曾发函催缴，或未能尽达，远道汇款麻烦，亦是实情。

请求补助，有些成绩。教育部批准由四月到十二月，每月补助百元。中宣部批准每月补助五百元，于最近领到两个月的。政治部最近有每月补助五百元之说，但尚未接到批示。这样，在四、五两月间，只有教育部的百元可用，而索欠者紧逼，一切该购置者又非去买不可，实在为难。只好去借或捐了。借得三百，捐来七百，旧欠还清，而会刊也办了起来。借款与捐金都来自文协的名誉理事及理事，并未到会外劝捐，怕劳而无功也。

精神可是很好，虽然穷。各部职员都肯努力，理事们也都热心。以言出版部，会刊的买纸审稿校对寄发一切都自己

动手，往往忙到半夜。总务部最忙，而亦只有一位拿极少津贴的住会干事，什么都是他管，他办不来便由常务理事动手。对于钱，每入一文，必交存银行。支出力求节省，开会之时，只备茶水，愿吸香烟者须自备。

会所是与中国文艺社合租的，后来戏剧协会也来分租一间房子；三会一体，既省租金，且颇热闹。文艺社在六月中旬迁往重庆，剧协亦无意继租，只剩下了文协，乃有另租小屋之议。上月初，会所被军队借作营房，于是总务部与出版部分别租房：总务部到大董家巷一弄二号，出版部到三教街九号。这两处都有朋友，故得临时分租，俟找到合适的房再合并在一处。

单提出会所来讲，并非它本身有怎样的重要，而是借以说明与这类似的那些事有多么麻烦。发起一个组织，和要结婚一样，事前全是理想，事后乃须将精神落在煤米柴炭上。团体成立，比家庭安置更难，因草拟成立大会宣言的人，和其他热心的人，根本不象新夫妇对琐事那样关心也。一切全交给总务部，而总务部职员遂埋在事务底下，有苦道不出。到现在，因文艺社等之迁移，总务人员，日见减少。外边也许以为会中表现者太少，而不知办事者早已跑酸了腿。

钱少，人又渐少，事情的确作得不甚多。可也并不太少，因为大家努力。不敢花钱，所以欢迎这团体，宴会那代表，都不能独自去作，遂难在报纸上独占一段新闻。可是，只要有人来约，便必派人参加，该出钱便出钱，该出力便出力。深愿外界托给工作，凡关系抗战的，有益于抗战的事，大家无不乐为。台儿庄胜利，政治部第三厅来约帮忙，大家便连夜

赶写了几十篇宣传文字。中宣部委托写作通俗读物，每月五种，亦分头赶办。在文字上，文协愿意有所供献，就是别的事也愿意作，文协自己太穷，无法发动什么，所以深盼外界交来工作，分工合作，群而不党，最合脾味。

会中自己的日常工作，编会刊是件重要的，虽然它只是十六页的小小周刊，可是由全国文艺界执笔，总算是空前之举。因此，大家觉得应当为它去弄钱，去受累，并决心维持它，使它与武汉相终始。它本可以支出收入相抵，甚至可以赚钱，可是开封、西安、香港、广州等处，都因战事而停邮，它就没法自力维持了。困难还有：稿子不足，远处云贵的人未能踊跃投稿，而在前方服务的文艺者，又因工作繁重而无暇拿笔。这就苦了在武汉的同人，既要编，又得写，吃苦之外，或者还落个费力不讨好。但愿最近由武汉迁动出来的会员们，知道会中实情，到处能多约些稿件来，充实会刊，使它日新月异。

出版部原拟出些小册子，大家写，会中给办理一切出版的事务，可是，武汉的印刷所与书局多数迁走，无从着手。就是文协成立大会的纪念册，也只印了一半，而被书局放弃，说什么他也不给印成——生意要紧，不能因爱面子而赔钱。将来文协必须有自己的印刷所与书店！

台儿庄胜利，会中曾派代表去慰劳将士，携有慰劳金及锦旗。代表回来，力言须供给前线将士以文艺作品，因前方连报纸都不大看得到，时至民家索借《彭公案》等书。军站只有火药粮草，而无精神食粮。在成立大会所通过的议案中，本有为士兵写百种读物一案，可是给理事会一讨论，事情并

非容易：既要为供给士兵读阅，就须大量的印出。谁给十万或二十万的钱呢？大家确是想到了可与接洽的人与机关，可是毫无结果。再说，即使有一两万元，先印几种，又该怎样分发输送呢？没有政治与军事机关给予种种方便，简直没有办法。于是大家决定：会员只能供给稿子，哪个机关要，便献给他们去印去发，会员们只管写，较为省事。至于机关里，是否来索要，就不是会中所能决定的了。

为联络会员，举行过茶会；为讨论问题，开过座谈会。现在，出版部搬到三教街，地点适中，就也作为开会的地方。从七月十六日起，每星期六晚上八时在这里开晚会，大家见见面，谈谈会务，并讨论文艺问题。大家常见面，事情就有办法。有些会员愿凑起来，集体创作剧本或小说，那就不妨到晚会来讨论，并约定角色。

为保卫武汉的宣传，几位会员写了一个剧本，预备在七七演出。可是剧本写成，人力财力都不够，只好暂时不演。

这一点简单的报告，说明了文协的长与短。长处是大家一心，真诚团结。短处是钱少事难，不能充分发挥能力。希望在保卫大武汉的工作中，在武汉的同人们能得到尽力的机会；希望在各处的会员分头组织起分会来，一同负起文艺抗战的使命。

文协的一切都是公开的，我希望这一小篇报告不算是泄露了秘密。

载一九三八年八月十六日《宇宙风》第七十三期

关于文协的工作

——致周扬

周扬先生：

在延安见到先生与艾思奇，李初梨，萧三诸先生，实在给我莫大的欣慰！可惜，因为急于北去，未能见到丁玲，何其芳，沙汀三先生，和其他的文艺工作同志们，深感歉歉！希望你肯代向他们致意，并希望我在折返西安的时候，再在延安停留一半天，有机会和大家见面！

在咱们会面的时节，我顺口答应的把文协总会的情形略为报告几句，当然是彼此都感到时短言长，不能尽意；所以我愿再写给你一些我以为值得说一说的，你自己看过之后，或者还教延安的友人们都能看到，就更好了。

文协已成立了一年半。在这过去的一年半中，老实说，我们并没有多少了不起的表现。不过，假若有人一定要问，到底文协也有一半桩值得夸口的事没有，我可以毫不迟疑的回答：有！我们团结了，我们团结得好！我常这样设喻：文协好比英国的王，虽然他没有多少实权，可是在维系全英国的团结上，他还有很大的作用。自然，文协不完全是一面招牌，它的确有它的工作。可是从它的人力财力上来看，它所表现的或者还跟不上一个分会，假如那个分会有比总会更大的力

量的话。总会分会的力量不同，所以工作的成绩也就或多或少。可是，因为总会没有闹过笑话，分会在各处才得到信任，才能发展；因为总会团结得好，分会才在精神上有所归依，才感觉到在一个地方努力工作，正是为全国的文艺界友人们争取光荣；这个，我说，就是总会最大的成功。假若，我们能一面分途努力，一面能把团结的精神保持住，象过去的一年半中那样，文协的前途是有无限光明的。

因此，目前的问题，我想应该是：总会应更努力于实际工作，不当只在高处喊团结，以至慢慢的变成了一座金字塔，外面很大，里面却只埋了一具棺材。总会已得到了全国文艺工作者的承认与拥护，它就该再以实际工作去感召，去启示。分会呢，因为地区的关系，一定有就地设计的切实办法，绝不至象总会那样因努力创建“全国性”的组织而消耗了许多精力。那么，分会必须就地推展工作，培养文艺界的新军；同时，了解总会在“全国性”的组织上所费的心血并非是浪费。简单的来说，就是总会与分会应在工作上竞争；而竞争的目的是在尽力于抗战，是在我们互相策励，是在一同取得全国文艺界在抗战中所应得到的光荣。

假若上面的话有可取之处，我觉得我们马上应作到：㈠前方后方的作品应多多的交换。文协不愿多喊口号，因为抗战建国的大策既是全国人民所拥护的，我们文艺工作者的天职便是在抗战建国上去尽我们宣传的责任。因此，前方英勇的战绩必须传达给后方，后方的生产与建设必须使前方知道；这是我们的最要紧的工作，而且必期使之成功。以前，因交通邮电的不便，使我们的联络实在不够，因而我们也就

没能使作品对流；现在，我们应去克服这个困难。(二)前方得不到后方的书籍与刊物,总会应马上成立一个什么委员会,专管供给各分会书报的事。同时，分会所办的刊物与能得到的书籍也随时寄给总会。我们不要再等着别人帮忙，应当自己下手实行这以货易货的土办法。(三)上面已经说过了，我们的联络得不够，从今以后，我们应彼此至少每月通两次信，互相报告消息及讨论问题。函信不要寄交个人，须交给会里；团体比个人大概少一点流动性。(四)抗战文艺在国际上的宣传，还差得太远——或者应说完全被忽略了。现在，文协香港分会创办了英文版的《抗战文艺》，销往欧美与南洋；以后，还打算另印法文版。这个外文的会刊的支持是由香港分会与总会双方出人出钱，可是力量还不够，希望各分会及各分会所能通知的朋友们都注意这件事，设法多供给稿子。只要有稿子，印制与经费的困难便容易克服了。(五)为了宣传抗战，我们不但要求写作的"质"高，也还要求印刷的"量"广——多散播出一张宣传文字，便增多一分抗战力量。我们的宣传工作还不够，不够！总会与分会自然需设法取得密切的联络，就是分会与分会之间也当互相往来，把我们认为最有效的宣传文字——不管是那里写出来的各处翻印，普遍的散播，或者可以收到事半功倍的效果。

以上这几个粗浅的办法都是沿着说讲团结而联想到的，虽然是犯了由报告而窜入建议的毛病，可是假若它们有一点半点的可取处，也就大可以不管文章的好坏，与起承转合的是否得法了。

接续着报告吧：关于文协总务部的工作，你知道，总务

不过是义务工友，说起来未免麻烦，所以顶好三言两语交待过去：我们花钱仔细，用人极少。经费少，所以每一个钱都需花得有响声。人少，所以大家都需动手办事，谁也不许多偷懒。这一点点，虽然无关宏旨，可是与文协之所以能得到各方面的敬重与爱护，正自大有关系。

出版部到如今应有四个刊物，可是事实上只有三个，因为印刷太困难，不能多印出来。三个刊物是《抗战文艺》，《前线增刊》，和《英文会刊》。《抗战文艺》因印刷困难，近来难免脱期。《前线增刊》已与成都分会合作，双方出人出钱办理。《英文会刊》是香港分会主办，总会帮人力财力。郁达夫先生呆在南洋，已着手为总会募款，将来或者以募款所得全作维持《英文会刊》之用。《抗战诗歌》是四个刊物中的流产的那一个，稿已集全，但是无法印出。会中经费每月一共有一千元左右，维持这几个刊物已须花费七八百元，所以连校对和跑印刷所都须编辑人亲自出马。刊物而外，已出版的书有抗战文艺的世界语译本，都送到国外去了。新近编有《通俗文艺讲话》，稿已交出，何时印出，尚无确息。从老早，我们就想编印文艺丛书和较大的文艺刊物，都因人力财力的限制未能实现。不要往多说了，假若我们每月有一万元的收入……

研究部有四个经常的座谈会，集会时分头讨论文艺专题。讨论的结果，分头汇为小册子，如抗战小说，抗战诗歌，抗战戏剧与抗战报告文学。这四本小册子当交与国际宣传处，译成几国的文字，作为抗战文艺的介绍。去年，研究部办过通俗文艺讲习会，并派人到各学校去讲演。今年，因重庆疏散

人口，讲习会就不容易再举办了。讲习会既不能办，顶好是办文艺函授学校，为爱好文艺的青年朋友们改正试作。可是到如今还找不到专款来办，作家们的生活极苦，一天到晚苦干还混不上饭吃，实在无法为别人改文章！假若每月能有几百元钱，请几位作家作函授教师，我想，一定有不少人愿意作这培养文艺新部队的工作。研究部有个小小的图书馆，哼，据闻文协会所上月遭了轰炸，也许那些图书已都变成灰烬了！

组织部的成绩相当的好，现在香港，成都，桂林，延安，襄樊，已都有了分会；长沙，内江，宜昌等处都有了通信处。在最近的将来，也许还能多设几个通信处。我们久已注意而想不出办法的是怎样在敌后方设立通信处。我想为解决这问题，还须总会与分会合作，去共同设法的。

好了，我想你或者已看得头痛了，即不写下去。

给作家访问团去电了吗？礼锡先生的死是文协极大的损失。陆晶清女士将来的生活问题是我们大家应注意的。我们团结，我们彼此关切；真挚的友谊能使我们永远携手前进啊！匆匆，祝吉！

延安分会诸友都能代候！

老舍　九月十六日榆林

载一九四〇年二月十六日《文艺战线》第一卷第六期

文协第二年

（二十九年四月七日在重庆全体会员大会报告）

从去年四月间改选到今日，整整的一年。这一年间的工作报告，我想，最好是依着时间替我们分划好了的段落而分为三段。

第一段是在极度困难与紧张中设法维持会务，使不至中断。这就是在五三、五四大轰炸后，也就是改选后工作正要开始的时候。啊，我们刚要工作就碰上了炸弹！可是，我们的朋友们，虽然有的受了点伤，有的在物质上受了不小的损失，都幸免于死亡。我们忙着互相慰问，互相帮忙；患难使我们的团结更加坚实，友谊更加深厚；平日，我们是因事业与志趣的相同而成为朋友，今天我们却由火与血中了解了友谊的真义。从各省各处，我们得到关切与同情的函电，使我们感激，也使我们确信文艺界的团结已无可拆散，我们的力量已非无情的轰炸所能削减的了！我们照常办公、开会，并且会刊上出了轰炸专号。

不过，各机关疏散了，我们的会员——在各机关服务的——当然须随着走。这，减少了我们的人。印刷所与商店也多疏散开，又减少了我们作事的方便。举个例说，我们打算演戏募捐，剧本已经写成，可是无从上演。许多客观的困难

不是我们所能克服的，所以我说，这时期是在设法维持会务，使不中断。这困难，并非总会特有的。各分会也都尝受过，不过时间有先后久暂而已。幸而呢，总会与各分会都没有因此消极；我相信，我们的会员没有一个不想给团体以力量，而与暴敌周旋到底的。

假若第一段是维持，第二段便是开展。记得去年开年会的时候，我曾说过："我们的确是精诚的团结起来，但是总会与分会，和各地方的文艺工作者，太缺少联络。"我所说的联络，当然不只是函电的往来，因为我们已经早作过那个了。就是说，我们须到各处去。去看我们的朋友，看那些地方，看我们的朋友在那些地方的工作。只有这样，我们才能明白各地方的情形，才好决定我们工作的方向。

去年夏间，在党政委员会的资助，政府与各战区官长的爱护，与王礼锡先生的领导下，作家战地访问团得以出发；同时，慰劳总会又邀约本会代表参加南北慰劳团；这，使我们得到与各地的朋友们见面的机会，也才晓得朋友们是怎样的在全国各处辛苦的开拓着文艺的园地。对文协，他们抱着很大的期望；愿在文协的领导下组织起来，愿与文协取得密切的联络。这使我们兴奋，也使我们惭愧。我们相信了文协已不是一块牌匾，而是抗战中一个巨大的力量；可是也感觉到这力量还未能象血液似的由心房一直通流到肢体的末端。在行旅中，我们匆匆的与友朋们商谈，怎样组织分会与通信处或通信站；对暂时无法组织起来的地方也答应下互通消息和供给图书。在这里，我们感觉到我们的人力与财力的贫乏。啊，假若我们每月有几万的经费，能经常的派遣一二百位作家到

各处去活动—— 有什么用吗？看，以我们现有的这点人力财力，文协的影响已然西到青海，北至五原，东达浙江、上海，南及桂林、曲江、香港了！

随着重庆冬季繁荣，文协的人力又集中起来，这就到了我所要报告的第三段，自武汉成立大会到今天，我自己是会中的长期工人之一。正象工友；我也许不大明白大家所作的有何意义，可是我的确看见了大家是在操作。这整整的二年中，在我的眼里，要算由去年冬季到今年春天为最紧张、最热闹，这种热闹，不仅是表现着事多人忙，而是更有意义的表现出大家彼此了解的更深了。因为互相了解，所以才肯自动的参加工作，参加集会。以集会一项而言，我们不仅是开开会，我们的会开得好！凡参加过历次晚会或座谈会的朋友们大概都能为我作证；我们最近在晚会与座谈会中所表现的已经是在学问上问题上能彼此诚心的批评，与虚心的领受。这，我想，将慢慢的成为一种温良诚直的风气；在这风气中，大家不仅协力办了事，连学问也都有了进益。我觉得这是更值得报告的，也希望朋友们别以为我是因为没有事实可举而专说空话。你要事实吗？好，我简单的陈述一些。

组织部很忙，因为我们的工作据点已增多：成都、昆明、襄樊、延安、香港，五处而外，我们又增加了贵阳、桂林与曲江三个分会。在晋东南、兰州、榆林、城固，也先后成立了通信站。那就很够忙的了。再加上全体会员的调查与从新登记，就忙得透不过气来。今天，我们不开年会，而开了在渝全体会员大会，原因就在这里—— 在没有调整登记好以前我们没有法子改选。我们的态度是：在各处积极的扩大影响，

广为联络；同时，对会员入会出会，必须照章办理，毫不通融。

研究部在这一年中的活动，可以说是空前的。诗歌晚会与戏剧座谈会已成为固定的组织，现在正筹备中国艺术史研究会，想作些研究工作。《武汉日报》托本会征求小说，收到了十万言以上作品十七部。审阅的规则见会刊六卷一期二十四页。由这规则足见态度的认真，也就证明工作的繁重。审阅结果本当在今天大会上发表，可惜因收件展期的关系，有六部是在上月月底才寄到的，还在审阅中。在远的地方，我们的朋友们很难得到新的图书，我们想每月买些送给他们；第一批已经寄去，现在还继续由研究部选购寄送。我们的财力有限，不能多送，但是因为这样作了，社会上已有向我们索要地址由私人或团体照样购送的，成为一个有益的运动。对我们自己，我们也划出三百元钱来作买书之用。顺手儿我就报告一声，为了夏季的工作集中，会中已在南温泉预备好一处宿舍，足容十来个人居住（自然要挤着一点）；将来这批书就存放在那里供大家读阅。

出版部第一件值得报告的，就是我手中拿着的会刊。由半月刊改月刊，其间自然经过很多的筹备工作。它的好歹，请你自己批评，因为它是你自己的刊物。会刊而外，香港分会的《英文会刊》与成都分会的《通俗文艺》，都是受总会委托刊行的，都在继续出版。一个民众团体——经费又那么少——能支持三个刊物，是值得我们骄傲的。不过，出版部人少事忙，往往不能帮忙分会，深感惭愧。希望大家动手，多来相助！作家战地访问团所要出的丛书，已由出版部和团长决定

交中国文化服务社出版；这个交涉的成功实在由于中宣部的指导与策助。

说到这里，似乎理应报告总务部的工作了。不过，说起来一定很琐碎，招大家头痛。我想，我只简单的说说经济情况吧。钱是最要紧的东西，我们必须心明眼亮。我们每月的收入还是那些钱—— 一千二百元。支持三个刊物，每月须出七百元左右。总会经常开支，现在在物价这样昂贵下，每月仍力求不超过二百元。对分会的资助与送给朋友们书籍，又须二百元。算到一处，一千二百元已无余裕；有临时的费用就须现想办法。会务之所以不能充分发展，在这里可以找到原因。幸而我们还没亏账，这是由于大家帮着俭省，到会里来连杯茶不吃也不抱怨。这点精神使我们每个人觉得对得起团体，而团体的开支也就省下不少。

载一九四〇年五月十五日《抗战文艺》第五十号

国内文人的团结

——致郁达夫

达夫兄：

接到信及汇票，都交与了梅林，他当然会照办一切。

说到那“寄慰达夫”，倒是我的发动。大家喝酒，我想起了你来。即动手写了那么一张，也由我寄发。“都问你好”也是我写的。你猜错了。真的，我们都想念你；每有聚会即念道‘达夫在这儿够多么好呢！’文艺界协会的晚会还照常开会，而且越来越好——认真的讨论问题，不客气的互相批评作品，谁也不脸红闹气。诗歌晚会成绩最佳，大家确信新诗能朗读，也就设法使之如此；写成，便当众诵读，极有趣味。你知道吗？我也正在写诗，而且要写一万行。现在已得一千五百行，大概今年年底可写完，写得好坏，我不敢说，只知道念出来很好听。每天多则三十四行，少则一二十行。诗难才短，自然求快不得。但已下决心，非写完不拉倒。

我也敢写剧本了，和之的合作的《国家至上》，演出颇能叫座。等长诗写到相当的段落，还想写个剧本，入秋给文协上演，若能得点钱给会里也不错。

说起来真叫热闹：在三四两月中，章泯的《黑暗的笑声》，翰笙的《塞上风云》，余上沅先生的《从军乐》，顾一樵

先生的《岳飞》，家宝的《蜕变》，我们的《国家至上》，还有旧戏重排的《黑地狱》与《软体动物》，都紧接着演出。真是戏剧大比赛呀！看话剧的人确是比从前加多了，好现象。不过，剧场里的秩序还是乱七八糟。关于剧本与导演，因了向旧剧争取观众，也往往要些噱头，以迎合台下的低级趣味，这都该矫正！

文协现在有八个分会了——成都，昆明，贵阳，桂林，曲江，香港，襄樊，延安。此外，连晋西南，绥远，榆林，兰州，也都与总会取得联络。国内的文人确是团结得不错，值得我们高兴。我因生活太苦，本拟去教书，可是朋友们不许我走，自己心中呢也真舍不得文协，于是就仍留在这里，过着蛤蟆垫桌腿的生活！现在，我是硬放了自己的假，来到乡间赶写长诗；有蓬子与梅林经常在会所。我想不会耽误了什么事。因避免空袭的危险，在南泉又租了几间房。舒群与萧军诸位都住在那里，我不久也想去看看他们。

我确信，能团结才能抗战。若为了自己的私利微名而攻击别人，破坏团结，是以不妥协为名，而实与汉奸同一心理；汉奸固亦以不合作为口号也。国内文人除了极少数的抱此心理而投降敌伪，大家真是协力同心的从事抗战宣传工作；因此，我自己虽无任何才干，仍愿为文协尽力。我希望海外各地的文人也都能这样，把私心与疑心去掉，不说别的，只谋抗日！假若今日说东，明日说西，早上疑神，晚上疑鬼，必至一事无成，而根本耽误了抗日！认清了敌人，消灭敌人，别的都是多事！此种多事，正是敌人所喜，□志力量不集中，敌人正好乘虚而入也！是不是，达夫兄？

侨胞们给文协捐款，全体会员莫不感激，我说上面一段话，也正是因为感激侨胞，而深恐侨胞中的文艺青年因远离祖国，未亲见敌人的残暴，以致看错了目标，乱放无的之矢，减少了抗敌力量！假若你看着合适，就把此函发表了吧。

王莹女士如仍在贵处，祈代问好！

祝

吉！

老舍

五，十五。

载一九四〇年六月十九日新加坡《星洲日报》

对三十二年文艺界的希望

㈠ 三十一年以来文艺界有个好现象，就是作家们都在生活极度困苦中，还努力写作。以三十一年说，诗、小说、与剧本，无论在质上，还是在量上，似乎都是抗战以来最丰收的一年。老作家们，如郭沫若先生，茅盾先生，洪深先生……都有足以使他们声誉更隆的作品。青年们也有象易巩、于逢二先生合著的，不平凡的《伙伴们》的出现，这真是个可喜的现象。虽然在三十一年的后半，翻印旧书颇足赚钱，可是这与其说是缺乏新货，勿宁说是一种对产生新货的刺戟。虽然一二有名无实的作家，因妒忌与无聊曾经写出诟骂别人以抬高自己身价的小文，可是只碰到大家的冷淡与微笑；大家知道只有埋头苦干才足以保持文艺生命，而虚张声势只足自彰其丑而已。

我愿三十二年中，作家们仍继续的苦干，写出更多的更好的作品来。

㈡ 愿文艺界抗敌协会多得到一些经费，好多作一些事。

㈢ 对作家稿费与版税的增加与保障，文协会拟具了办法，呈交中央出版事业管理委员会，并在陪都各报纸发表，希望今年能够见诸实行。

㈣ 希望作家们与盟国的作家们取得联系，把盟国的抗

战文艺介绍过来，我们自己的介绍出去。

（五）希望大家都把眼光放远一些，去培植今天的文艺，使文艺生命得以在血泪中发生、长成，结出硕美的果实。若一定非要“按着葫芦抠子儿”不可，则文艺必因受了阻碍而发育不良；“此千秋万代之业也，慎勿以一日一时计较之”。

载一九四三年一月四日《中央日报》

五 年 来 的 文 协

中华民国二十七年三月二十七日，中华全国文艺界抗敌协会在汉口成立。正在开大会的时候，敌机空袭武汉。在轰炸声中，大会继续进行，并未少停。那一天，敌机没能扰散大会。以后，一切困难也都没能使“文协”解体。到今天，“文协”已有了整整五年的历史。

一个人的事业也许不难于继持五载，一个团体就不这么容易了。想起来，在过去的五年中，我们很惭愧，没有做出什么惊人的事情来。可是，五年的生存，也充分的表示出，文艺工作者们既没有因生活的困苦而离开岗位，又没有改变了以文艺宣传尽力于抗战建国的初心。这一点，虽然不足使我们自夸，可是也不妨明白的指出，使大家更奋勉前进吧。

在文协初成立的时候，大家谁也不晓得应当怎样去作事。但是，在没有详密计划的情形下，大家却不约而同的决定了做事的宗旨。就是：第一，团结不是一时一地的事，而是要保持得长远，推展得普遍。第二，大家要多对团体尽力，而不苛求团体的供应周到，因为文协命定的是个清苦的团体。第三，事事公开。这三点并没有明文规定，而是一种默契；不是办事的细则，而是大家爱护团体的一点不言而喻的约束。在今天我们要报告五年来的会务的时候，我们就不能不提这三

点,因为我们所能说出的那些事实都实在以此三点为主动力,我们的团体之所以能延续五年,也不过是此三点的证实而已。

真的,因为大家晓得团结非一时一地的事,所以总会才能继持五年,而且凡是与总会接触过的,赶到散至四方的时候就马上组织分会—— 因此,我们在成都,昆明,贵阳,香港,桂林,襄樊……都有了分会。

因为大家晓得文协是个命定清苦的团体,所以也就知道非苦干不能有任何表现。会中的经费,在武汉时,每月都有二三百元。到今天,也不过千余元。以这么一点点钱,我们要维持一个会所,要按期刊行会刊,要举行种种集会,要与各民众团体交际联络。这几乎是不可能的事,可是竟自被我们做到了。在开源方面,我们除了政府机关的补助,概不接受。我们穷,可是不能随便伸手接钱。在节流方面,我们就专凭会员们的热心,来替团体赔着钱作事。在武汉的时候,大家给会刊写稿,并没有稿费。会所迁至陪都,大家的生活更感窘迫,会中才按月拿出一些钱来,愿要稿费者照付,不愿要的便道谢。近二年来,物价高涨,大家才一律拿稿费。会中拿不出那么多的钱,乃恳请中央文艺奖助金委员会补助,即蒙批准。会刊才得以继续刊行,未曾中断过。一方面是表现了会员的苦干精神,一方面也是政府的鼓励所致。大家支持会刊的这一点精神,也在其他的事务中表现出来:我们开茶会,会员自己掏茶资;我们聚餐,大家出饭费。除了开年会,我们不曾把钱花在点心茶饭上过。会中印好的信纸信封是为写公函用的,会员们和理事们全未揩过油,而理事们为会中通信,几乎永远是白赔邮票。只有一样是我们从来不愿缩减

的，就是会所中的灯油炭水。会所中的设备是极简陋的，但是凡来会所居住的都不用出灯油炭水的费用；我们虽不能供给饭食,可是多少也教由远道来的朋友得到一点亲密之感,多少教文协的会所有点文艺之家的样子。这些琐细的事情，似乎值不得写在报告里，可是，细想一想，这又的确是我们办事的精神。因为有这一点精神，所以大家才相亲相爱，才大家一心的爱护团体。五年来，我们无论开什么会议，从不流会；无论发起什么运动，大家总踊跃参加。总会为此，分会也差不多,因为多数的分会是由总会的人到各处去创设的。他们既晓得总会是怎样苦干，所以分会也应当照样的没有钱而要办出事来。假若他们等着有了钱再办事，恐怕我们就连一个分会也没有了，因此，我们可以说，五年来抗战文艺的推动与文协的发展，不是金钱的作用，而是大家苦干的精神所结的果子。

自然是，巧妇难为无米之炊。我们一点也不否认这句老实话。真的，我们有多少多少事，都因为没有钱而无从举办。但是，我们决不灰心，决不因穷困而停止了挣扎与努力。明乎此，我们便明白了文协为什么可以用那么少的钱而办出事来,也就明白了为什么文协有时候显得那么寒碜的样子来。钱并没有控制着我们，不过钱可也有时候使我们决定作什么和不作什么。在热闹场中，文协多半是不肯露面，因为我们晓得吃西餐的费用不是我们力所及的。反之，遇到文化劳军和宣传中英中美新的这类事的时候，我们便一定不肯落后。每次为慰劳将士献金，文协必定走在前面。我们没钱，但是可以卖字卖文，和捐赠图书去义卖。最近，为文化劳军，我们

奉献了一万多元。至于宣传的文字，政府机关只要委托我们写制，我们必尽力去作。从台儿庄的胜利，到中英中美签定新约，我们所写的宣传品是有目共睹的。

我们办事的另一个原则便是事事公开。文协成立了已经五年，我们敢说它没有一件秘密的事。有事，必定要大家商议，大家负责去办。因此，五年虽然不算很短的一段时光，可是我们的会里没有派别，没有因意见不同而发生的笑话。仗着这个，我们确实作到了文艺界的大团结。

以上是就团结，苦干，及公开三宗旨来说明我们怎样在经费奇窘中支持我们的团体，至五年之久。以下要报告这团体对文艺与文艺界的影响。顾名思义，文协是文艺界抗敌协会。既标出“抗敌”的字样，显然的我们是要在抗战中以文艺宣传报效国家。于是，我们倡导并实际去写制抗战文艺。假若没有这个团体，我们相信也会有许多文人自动的这样以文字为利器，从事抗敌。但是我们也会想到，有一部分文人或因生活的方式，或因迎合读者的心理，而仍撰制一些与抗战无关，或且有害的文字。有了文协——它既是全国文人的组织——情形可就不同了。它有全国的文人作它的支持者，全国各地的文艺刊物及报纸的文艺副刊的编辑者几乎全都是文协的会员。这样，文协便成为战时文艺运动的心房。这颗心既因神圣的抗战而跳动，它就决不容有害的东西掺入血液中。诚然，我们并没有浪费笔墨喊叫打倒谁，但是我们对抗战尽力的一点真诚，便是以使该被打倒的人自动的隐匿起来了。

文协是个合法的民众团体。往上说，因为有了这个团体，政府在需要宣传文字的时候，可以委托我们去作；我们自身

的困难可以向政府陈诉。在过去的五年中，我们有多少文字都是受了政府的委托而写制的。我们爱我们的国家，当然乐于服务。只有一二不明理的人，住在国土上，拿着国家的薪水，而偏偏爱唱不近情理的高调，才会侮辱我们，说我们是“御用”机关。这个，我们不便去声辩什么；我们只知道尽力于抗战，和与政府合作，是我们的天职；而我们的团体是有它存在的价值的。再说，因为我们与政府有这种关系，所以政府才信任我们，关切我们。每逢政府派遣人员到前方慰劳将士，必定有文协的代表。我们自己发动的事情，象作家访问团，象增加稿费保障版税的运动，政府都在精神上与物质上予以助援。假若没有文协这个团体，那就恐怕爱莫能助，政府虽欲加以辅导，也找不到合适的人与机关了。

从我们自身的发展上说，有了文协总会，才有各地分会。诚然，各地分会因会员变动的关系，因总会不能接济经费的关系，便有时候极为活跃，有时候显着沉寂。但是，即使是昙花一现，也给地方上的文艺工作一些刺激；种子不能尽数白费，撒下去总会有一点收获。在最好的时候，我们一共有成都、昆明、香港……等处九个分会。香港失陷，分会当然不复存在。襄樊分会因理事都到别处去工作，一时也告停顿。现在，分会只剩下了五处。这些分会虽然得不到总会的钱，却都有自己的刊物；香港分会还出过外国文的小杂志，和世界语的小册子，把国内的战时文艺介绍到国外去。假若这些刊物都继续出版，文协便替国内各地织成了一个文艺网。可惜，总会既穷，分会也窘；遂致刊物忽生忽灭，只表现了我们只管今天尽力，不顾明天如何的精神，而不能持之久远。不过，

成都，昆明，与桂林，在今日的印刷困难情形下，还能维持自己的刊物，也就真正不易了。

谈到文艺本身，我们从文协成立那一天一直到今日，始终是主张文艺须负起抗战的任务的。有了这一决定，消极的便扫除了浪费笔墨与因循颓废，积极的便给了文艺以英武爽朗之概。文人们不再在斗室里徘徊微叹，而要出来看看：国土上的高山大川，听一听炮响，从而为国家民族争一口宁死不降的正气。不错，我们还没有能写出怎样了不起的作品来，可是这并不因为文艺不可抗战，而是因我们对抗战的一切还知道的不够。就是由我们所知道的那一点，写成的那一点来看，我们已能明白的指出：㈠文艺应当关切它的社会，否则它便是温室中的花草，遇到风雨便马上衰萎，在战前，我们曾经看见过一些温室养出来的东西，而今可还存在么？

㈡既要关切社会便须认识社会。这就是为何文人在抗战中奔走四方，及到军队中服务去的原因，他们想认识自己的父老兄弟。在斗室中看着盆景读着明人小品，而找灵感的时期是已经过去了。

㈢认识了自己的同胞，便须设法使同胞们懂得我们的作品。诗要能朗诵，小说剧本要写得爽快易懂，都是基于此义。文艺不是以难懂为贵，而是要以深入浅出的手法，广博的认识，普遍的感诉，成为一种健康的美丽的东西。怎样接受文艺遗产？诗须能朗诵，和如何朗诵？旧形式宜如何利用？文字应否欧化？大众的语言应如何采炼……这些问题都是五年来大家所热烈讨论的。为什么？为了因抗战而来的兴奋，与因对军民的认识，而想革旧树新，建设起民族的新文艺来。这

个志愿也许太大，不是今日的文人的才能所能实现的。但是今日我们已从事讨论，从事试作；后来者居上，也许有那么一天，真正的民族新文艺会因为我们的辛勤灌溉而结出硕美的果实的。我们的能力虽很有限，我们的路子可是走对了。想想看吧，假若有一种文艺，是照着我们的看法写成的——对军民有深切的认识，对社会作有益的指导与关切，对文字是既通俗，活泼，而又美丽，谁能说这不是应运而生，足以配备起抗战建国的大业的健美文艺呢？

真的，文协因人穷会穷，实在没有作出多少事情来。但是，上述的一点对文艺与文艺界的影响，却是千真万确。即使我们要极度的谦虚，我们也不便否认自己的一点功绩。这点功绩并不是我们今天开一次会，昨天献金一千元那类可以屈指算得出，脱口讲得来的事，而只是一种影响。可是细想一想呢，影响所及，也许是能有益于“百年大计”的吧？

关于有日记可查的那些事，不想在这里多啰嗦。我们倒愿意说说自己的缺点，和何以有这些缺点，指出自己的缺欠，或者更能够使我们自策自励吧。

按照会章，我们经常的事务由总务，出版，组织，与研究四组来分头担任。总务组最可怜，它要管理一切的事务。

本会经常的收入是每月一千五百元。从这点经费中，我们要维持重庆与北碚的两处会所，要付会刊的稿费四五百元，要用一位工友，要在邮电文具的费用而外，还买几本书！我们没法多办事。每办一件事，势必教大家赔上许多钱。在今天的生活困难情形下，常教大家赔钱，也有些不忍吧。

假若会刊——《抗战文艺》——一停顿，我们的出版组

就完全没事可作了。当初，我们本来有相当庞大的出版计划，想自己印书，不必依赖别人。慢慢的，不但这个计划无从实现，连会刊的印刷都成了问题。但是，我们无论如何，不教它停顿，因为它是我们的一面大旗。因为委托别人代为印刷，我们没法子使它面面美好，使我们差足自慰的是它编选的水准始终是相当的高。积极的，我们尽量的向全国的会员征稿，使它成为全国性的文艺刊物；消极的，我们决不登攻击个人或谩骂式的文章。我们要使它纯洁严肃，给文艺刊物树立一种良好的风气。现在，它每期有一万份的销路。

组织是繁难的工作，而我们的人手不够用。最使我们心中不安的是总会与分会间的联络始终没作到好处。要作得好，似乎也并不很难。假若我们能有钱，专请一位干事负责办理这桩事，我们就能有条有理的办得清清楚楚。提起钱来，总使人气短，我们也只好不作幻想吧。

关于研究工作，我们只作到了“谈”，而没能印行专书。所谓“谈”者，就是凡遇到一个文艺上的问题，我们总召集座谈会来讨论。讨论的结果，随时发表在报纸上，或会刊上。至于文艺遗产的整理，或专书的研究等等，则一因会员你来我往，变动频繁；二因没有固定的经费，就只好由会员们独自去作，而非会中所能顾到的了。最使我们惭愧的是对文艺青年未能加以辅导。我们会曾经多次会商，如何创设一个类乎函授学校的小组织，专代青年们看文章，及解答各项文艺上的疑问。可是，我们始终找不出这笔钱来，只好作罢。幸而青年们已有青年写作协会的组织，而关于青年写作的指导也有了青年写作指导会的成立。这两个会虽非文协发起的，可

是我们深盼它们有良好的成绩，能够培养出许多新作家来。

今天是文协的五周年纪念日，我们把好话坏话都说了一遍，希望新的理监事选出来，能够除旧启新，更有一番新气象吧！

载一九四三年三月二十七日《抗战文艺》文协成立五周年纪念特刊

文　与　贫

从去年今日到今天这一年中，文艺界几乎没有任何热闹与活动。原因很简单：写家们闹穷，文艺界抗敌协会也闹穷。文协的进项，每月还只有一千五百元左右。这点钱还不够买一双体面的皮鞋的，怎能维持一个团体的日常开销呢！因此，会不敢开，连信也不敢发，就那么一声不响的苟延残喘。这个问题若不解决，则今后的会务便依然是“一夜无话”。

作家们个人呢，越穷便越想多写文章，好换点钱买米吃。可是，文章写好，稿费是那么低薄，任凭你怎样努力，也换不来够自己和家人吃饱的米。再加上，书业不景气，文艺刊物很少，报纸上的文艺副刊似有若无，有时候文章写好而无从发表，作家们就只好对着文章发楞。这么一来，有的人便没法不去另找职业，而在公余之暇写点文章。人既不是铁打的，白天办公或教书，夜间写文，怎样吃得消。于是因劳成疾，人文两败。因贫而病，因病而更贫，文人们乃陷于苦海中。公教人员虽然也很苦，可是到底还能得到米和合作社分配的油盐，职业的作家无此便利。这个问题若不解决，则今后的文艺恐怕也要“一夜无话”了。

“文协”与作家们的贫困虽如上述，这可是一点没有后悔抗战的意思。抗战是艰苦的，文人们早就知道。而且，文人

们也并未因看见发国难财的人而眼馋，想放弃清苦的生活，去过反节约的日子。文人们只求一家大小能吃饱，有个安静的地方去写作。现在，这点最低的要求还难得到，所以为他们自己，为文艺，他们都不应当缄默。写作与否虽然是他们自己的事，可是社会上有文艺与否却是大家的事。谁也不能否认，我们的军队现在很缺乏精神食粮，我们的百姓，儿童，都缺少适当的读物。我们的盟国都需要中国的抗战文艺，以便洞悉我们在抗战时期的民族心理状态。文艺在今天还和战前一样重要，或者更重要。那么，文艺工作者的生活问题便不应当由他们自己处理，任凭他们自生自灭，而是应当被视为一个社会问题，由大家去设法解决的了。

解决这个问题，自然不是很简单的事。举例言之：㈠作家们可否象陪都的新闻界那样由政府给米？㈡文艺刊物能否增多？㈢稿费怎样提高？㈣对书籍版税与剧本上演税如何保障？㈤书价如何因邮费与税捐的减低而减低，以广销行？㈥怎样创办合作社，使作家们能买到廉价的文具与图书？㈦怎样建造“文艺之家”，收容无家可归的作家……问题很多，而且都不是作家自己所能解决的。这都须由社会上大家的关切与注意才能想出办法来——我相信，假若大家肯帮忙，一定会有很多的办法的。

在过去的数年中，我们的政府很垂念文人生活的困苦，而时予以精神上的鼓励与物质上的援助，这是文人们深深感激的。立法院因文人的呼吁而修正了出版法，中央党部的出版事业委员会时时把出版家与作家召集在一处，商讨增加稿费和其他的问题。文艺奖助金委员会很公正的给予文艺家以奖

金和助金，并且代作家印行书籍。中央文化运动委员会也想出许多方法，随时的给文人们以种种便利和助援。此外，如社会部、教育部、中宣部、政治部，也都对文艺团体和作家个人时时加以鼓舞和奖励。不，这些使文人们感激的办法与实惠，都似乎未能统筹全局，为根本的解决；以致文人们受了惠而仍极贫，依然写不出文章来。为今日之计，政府似乎应该把奖励与救济文人们的款项集中，把办法也统一起来，或者化零为整，能收到较大较好的效果。

头昏，不愿再写下去。我只愿再说一句：今天社会上若仍然不替文人们的生活想办法，文人们为自己和家人的生存，就只好另谋枝棲，而放弃了文艺！社会无“文”，虽富亦贫！

载一九四四年四月十六日《新蜀报》“文协成立六周年纪念专页”

文协的过去与将来

文协成立了七年多，工作不够紧张，而团结得很好。

工作之所以欠紧张，因为：

一、经费太少，巧妇难为无米之炊；

二、会员忽聚忽散，忽来忽去，于是今日之所热烈倡议者，明天因人去而事废；

三、驻会办事人员太少，乃致提议者多，而执行者寡；

四、大家生活都苦，对会务出钱出力就心有余而力不足；

五、书生本乏干事之才，坐在一处都觉得大有可为，及至独当一面去执行某事，就往往知难而退。

团结得可是很好，因为：

一、有“抗敌”的帽子在上边，大家都肯以诚相见；

二、会中一切都能公开，无人想把持什么，或遇事先咬咬耳朵；公则正，正则得其平；

三、会中无钱，会员也穷，于是穷与穷有同感；

四、没有肥头大耳朵的阔人作理事长，所以大家都心平气和，无拥护谁与打倒谁的纠纷；

五、大家只来以文会友，而并不想由会中产出一两位参政员，或什么代表，于是会务与政治无关。会中清净，会外人也就放心；

六、会所虽小且陋，可是来者不拒，大家挤一挤总可以小住为佳，得到些温暖；

七、各地分会工作都很努力，这使总会也就更加团结得紧，工作得起劲。

上述数事，满可以功过相抵，但是我还愿指出它的最大缺陷，作为对明日的事（情）上的警策：

一、组织方面甚欠周密，总会与分会及散居各地的会员都联络得不够好；

二、没能作出什么研究工作来；

三、没能充分尽到奖掖文艺青年的任务；

四、作事的态度偏于只求无过，不求有功。

此四事的重要原因自然是人少钱少，想得到而作不来，可是外间的阻力也该分去一部分责任。阻力所及，虽开一小小座谈会亦是引起猜疑，而只求无过，不求有功之态度遂渐渐形成。文协未夭折者以此，其半死不活者亦以此，感慨系之矣！

可是尽管它半死不活，它却始终没有死。

现在，抗战已经胜利结束，文协也删去“抗敌”，改名为“中华全国文艺协会”。根据过去八年的经验，我愿意提出个人对它的将来的希望：

一、摘去了“抗敌”的帽子的文协，必须逐渐的成为作家的职业性的公会；于是

二、会员的资格必须严格的规定，并且不许通融；入会后必须尽会员应尽的义务；

三、分会不得随便成立，而且一经成立，就必须与总会

有密切的联结；因此

四、必须有专人担任组织的责任与事务，万不可马马虎虎；

五、它必须由一开始，便有些底款，用几位支薪的办事员，有够用的一处会所——总会应设在上海；

六、必须有几位品学兼优的理事住在会中，经常的办公；

七、对作家的权益，必须争取保障，但对政治问题须极慎重发言；

八、应与国际的文艺团体取得联系。

载一九四六年五月四日《抗战文艺》第七十三期

中华全国文艺界抗敌协会会务报告

小引[①]（一九三八年五月四日）

筹备会的钱已花光，成立大会的补助金还没能全领下来。巧妇难为无米之炊，成立大会是辉煌灿烂的过去了，拿什么去办事呢？穷自有穷办法：先召集理事会，推举出常务理事来；有人就有办法！常务理事马上就职，开会、筹款。请会员交会费，自是最合理的，可是远水不能近喝，山南海北，一时哪能交齐？以身作则，常务理事先掏钱吧。当场收了几十块，赶紧就去印信封信纸，买各样的簿册，刻图章，备笔墨。有了这些东西，才能上公文，请求党政机关发给补助——分头去接洽自然是必要的，车钱自己垫。谁来管理这些文件呢？总务部按章应设庶务会计文牍等人员，可是薪水并不能自天而降。于是大家决定先请一位略受津贴的干事，自兼三职，自拉自唱；而各部干事都须到会办公，发动一切。

就是这么样，会务开始活动开。该写的、该印的、该发

① 老舍自1938年4月被选为中华全国文艺界抗敌协会总务部主任后，连任七届，直至抗战胜利。其间他撰写了许多《会务报告》、《总务部报告》及账目，均署名总务部。本篇为第一篇，原题如此。

出的、该存记的、该办的、该筹划的，大家七手八脚都一拥而上。到前线慰劳的代表出发了，带着锦旗和慰劳书；盘费先自己垫上，回来再算账。为武汉各界扩大宣传周所写的文章也连夜赶齐，特刊、小册子、函信，都交了卷。还得出会刊，是的，出版部主任，你就去办吧。他忙起来，许多人自动的愿作干事，好在章程上干事是若干人，多多愈善。座谈会也要举行的。给军士写读物也事在必办……

的确是没闲着，自然外间也许不大理会。一切都刚开头，而钱是那么不宽绰。外埠的理事和会员也许连会里的信还没接到一封。请别忙，邮递是真慢，而我们的文牍只有两只手，又兼任会计与庶务！

慢慢来，一定都有办法。请求补助已有批示，不久就能拿到钱；会刊一出来，各地消息自然灵通，而该进行的事必定一桩桩的都办起来。希望各处的会员早交会费，多一个钱就多作一分事，决不存在银行专为生利。希望大家都给会刊写文章，多给会里来信，说明各处要本会作的是什么，和大家要给本会作的是什么。在武汉的与在各处的朋友都能忙起来，会务才能日见发展。凡是本会不周不到之处，请大家不要只友善的原谅，还要发问，指示，以期共励齐进。好，算是会务报告的帽儿。

载一九三八年五月四日《抗战文艺》第一期

一九三八年

五月七日报告[①]

开首就应当说经费——没钱是作不了事的。向教育部与中宣部请求经常补助费，已得到批示，教育部每月补助一百元，中宣部五百元。向政治部请求，还没批下来，大概不久就会有消息的。会员们的会费也有些位交来了，会费本是一元至五元，可是有人还多拿了一些——希望各处会员都赶快交费！

到徐州去慰劳的本会代表盛成先生已有信来，说他备受欢迎，并说前线上极缺乏精神食粮，盼望会员们赶快写些读物。我们日内就有十种写成，还当继续撰制，希望各处会员都供给此项作品——要通俗。

为编作这些读物，我们开过一次小小的座谈会，徐旭生、方振武、田汉诸先生都到会，供献给可宝贵的意见。王亚平与柳倩先生刚由战区归来，也赶来报告他们的宣传工作经验。这次谈话的记录是要在本刊登出的。

欢迎世界反侵略会代表色斯，欢迎前线归来的外国记者伊万斯等，本会均派代表参加。

西安文协分会成立，本会快函致贺，并代转新闻，分送文报纸。

电贺徐州文化界抗敌协会成立。

---

① 本篇及后面各篇报告，原题均为《会务报告》，现按时间标题顺次编排。

好了，下期续行报告。

载一九三八年五月七日《抗战文艺》第二期

五月十日报告

前方军士与后方民众的读物缺乏，成了极严重的问题，就民众读物言，通行的还是那些《玉堂春》与《小大姐逛庙》。这些东西绝对不会提高抗战的精神。至于前方的军士，据我们到徐州慰劳的代表来信说，多去到民家借看《彭公案》等，而连这种小书也不易借到。连连作战几个月，而无任何图书杂志看一看，这是多么惨酷的事呢。

我们已写了十来种，将设法印出，送到前方。我们应当马上再作十种、二十种、以至百种。会员们，请自告奋勇，多作、快作！顶好是集体创作，因为这种东西并不容易写：内容要适合民众军士的生活与心理，形式——若用旧瓶新酒的办法——要真有把握，装龙象龙装虎象虎，而后才能读用双全——所谓"用"就是戏能上台，歌能上板，故事能上口。说到文字，更须俗而不土（特用土语写的另是一事），好而易解，以期收效广大。独自撰制，也许未能具备这些本事；大家合作，事速功多。希望会员们三五成组，合作起来。

我们的会刊编辑蓬子病倒，适夷病还没好利落，这二位大将病了一双，理应拍发SOS，其他编辑员须来救急办公，特别的卖力气。并希望会员每人一稿，急速送来，别等催请。

我们的会所将迁到永康里二十号，正在收拾刷新，这所房子甚是宽阔，足够中国文艺社与本会分用的——双方合租，

房租与电话费都省一些。楼下正中是会客室，公用；左右两大间，分作两会的办公室，及会议室。楼上中间作书报室，左右作寝室，有了这么个会所，会刊编辑部可以上这儿来，工作就更集中一些了。一俟墙干地硬，即当搬家。

载一九三八年五月十日《抗战文艺》第三期

五月十四日报告

本会已移至汉口中山路永康里二十号。这里房子较宽敞，而且邻居是好邻居：中国文艺社与戏剧协会。以后开会，可以不至那么共坐斗室，使人透不出来气了。

本会赴徐慰劳代表盛成已于五月六日返汉。本会将召集会员座谈会，由盛君报告前方实况。

各方面工作都开展了，组织部是全会的灵魂，自然得加紧工作。大会成立纪念册，决定由以群编辑，内容包括大会成立以前一切文件及筹备经过到成立大会结束为止的纪录。

从各处寄来的会员调查表，正如雪片一般，也交由谢守恒君编订登记。

会徽及会员证，请新近由长沙到汉的会员丰子恺设计。

西安的分会由组织部聘请理事郑伯奇，就近出席指导。

成都方面也在积极进行成立分会，由总会具函该地主管机关，请予协助，并指定负责人周文、朱光潜、马宗融、沙汀、罗念生负责筹备。

广州分会，因夏衍来汉之便，即由王平陵、楼适夷负责和他接洽，并指定钟天心、胡春冰、祝秀侠、夏衍等为筹备委员。

长沙方面分会筹备事，张天翼来函报告，即拟发动，总会组织部并拟派专人出席。

载一九三八年五月十四日《抗战文艺》第四期

六月五日报告

㈠ 五月廿七，在本会，所开第三次常务理事会，商议定了的事：⑴ 会员间太少联络，有些人也许在纳闷，到底会里都办了些什么。其实呢，会里久想举行个联欢会，报告会务，并交换意见。怎奈在武汉的会员约有百位，会场不易借到，而点心茶水也须用几个钱。这就不易办到，会里债台高垒，省一文是一文，实在困难。可是，这种联欢会又非开不可。现在想出好方法来了：到中山公园借个茶社开会，除了一点水钱，只须自备些饼干与花生米什么的；既可游园，又可座谈，且能省钱，一举三得，故决照办——五月三十一号就举行。与茶社交涉，备办食物等，统由沙雁负责。⑵ 开过这次茶会后，当分组举行座谈会。座谈会不宜人数过多，故须分组，在武昌汉口分别举行。⑶ 一俟各机关补助费领到，各部都须制定预算，且添聘干事，每日到会办公。⑷ 金钱出入统须由总务部经手，以期总账清楚。⑸ 通俗读物的审查，由通俗文艺委员会担任；审查后方可交给宣传机关去发表。审查会由穆木天召集。⑹ 长沙文协分会成立会，指定郁达夫、王平陵、适夷、胡风、穆木天、老舍，篷子前去参加；假若会里找不出钱来，一切用费应各自去想办法。⑺ 指定适夷、盛成、王平陵、老舍到政治部催请批补助费。

㈡ 政治部第三厅在二十六日招待世界学联代表，请会

员们四十人去参加。四十封信都寄到会中，赶紧转寄，可究竟太晚了，所以只去了几个人，由冯乃超代表本会致词。

㈢研究部主任郁达夫最近就到东线去调查，已决定再添请几位干事，帮助副主任胡风办理一切。

㈣会中既依然两袖清风，就不能添聘书记员，近来各机关纷纷来要各项表单，干事一人，顾此失彼，于是第五期会刊就发不出去，请大家原谅。会员中有肯自动前来帮忙的，万分欢迎！

载一九三八年六月五日《抗战文艺》第七期

六月十八日报告

★前在政治部第三厅招待世界学联代表的时候，当场决定组织“艺联”——全国音乐、电影、戏剧、美术、文艺，各抗敌协会的联合会，并指定老舍代表本会。“艺联”的筹备会已开过一次，本会由老舍代表出席。

★“艺联”的组织，在筹备会这么决定：每团体指派代表三人，作“艺联”的理事。本会的常务理事会刚开过会，不便再召集会议，推定三位代表，就假三十一日游园会之便，众常务理事商议了一番，推定适夷、平陵、老舍三人为代表。“艺联”大概在本月十二日开成立大会。

★西安有非本会会员，在未得本会核准前成立本会分会，现已由组织部令其补行一切手续，并委托郑伯奇、丁玲就近处理此事。

★六月十二日下午三时开临时理事会。

这个会是为讨论：值此军事紧张之际，在武汉的会员，有

许多要到前方去服务，有许多要随着供职的机关而迁移，就是常务理事中也有奉命到别处去工作的，那么我们的会务将怎样进行呢？

在讨论这个重大问题之前，先决定了几件事：

一、关于长沙、成都分会立案的事，由王平陵先生先去与有关系的机关接头，而后由组织部处理。

二、会所本与中国文艺社合租，假若文艺社迁走，我们便还住下去。自然这要看经费的情形，设若会中付不起房租，也只好另租个地方。

三、总务部副主任请假赴香港，所有职务暂由萧伯青代理。

这件事有了定规，开始讨论那个重大问题。先不讲别的，且以会刊来说，万不能随便停刊。第一，会刊是大家千辛万苦创办成的，就该当不怕任何的困难作下去。第二，保卫武汉，人同此心，我们的会刊也当尽它的力量，只须向前，不准退后。是的，我们没有钱。想法子去弄！不错，我们人数减少了，自有告奋勇的留守在这里！会刊出下去，它将随时报告着各地文艺工作者的消息，它等待着登载日本军队在大河与长江间总崩溃的消息。

好，先去弄钱。推定胡风、老舍去到政治部接洽；篷子、平陵、沙雁、老舍，去见张道藩先生；陈纪滢向中宣部催请发给补助费，并且，各理事应去向爱护本会者劝捐。

有钱，事就好办，出版部自有人负责编辑会刊，不成问题。

会刊有了办法，其他的会务也就照方来个；在武汉干下

去！

我们不但自己要勇敢，要努力，要自信，而且得教别人也这样；于是，推定胡秋原起草告同胞书；指明武汉疏散人口，是为避免无谓的牺牲，是为保护妇孺，是为减少人与财的损失。并说明日本必败的理由，与我们必胜的把握。

此外，推定适夷起草：为广州惨被轰炸告世界人士书。推定胡风草拟本会响应世界作家在伦敦开会电文。

时已六点，便欢欢喜喜的散会，大家分头去进行刚才议决的事情。

载一九三八年六月十八日《抗战文艺》第九期

七月二日报告

㈠ 会所问题：因中国文艺社搬了走，本想另租小房，省些房租。可是武昌、汉口的房子都不易找，暂时还不能迁移。

㈡ 通俗读物：以前写的几种，已逐次发表了。现在又由胡绍轩、老向、何容、老舍四人编了五种：街头剧一，大鼓词一，儿童读物一，通俗小说一，军歌民歌一。这五种读物，将由会里送给中宣部去印发。

㈢ 演戏：会员们集体创作了一本话剧，拟“联合剧协”，出演正在接洽中。一俟接洽好，便定期公演——会员们都应参加，能上台的最好都上台，哪怕是跑龙套呢。

㈣ 六月二十六日上午十时开第四次常务理事会，决议

案将在本刊披露。

载一九三八年七月二日《抗战文艺》第十一期

七月九日报告

六月二十六日上午十时开第四次常务理事会,议决事项如下:

(一)通过通俗读物五种,交胡绍轩送至中宣部。

(二)协同戏剧界抗敌协会,演剧宣传,推老舍、冯乃超代表本会,接洽一切。

(三)会所暂不移动,但须与重庆、长沙之理事函商筹备办事处,并由胡绍轩接洽借用汉口公立学校房屋一二间。

(四)武汉各界抗战周年纪念筹备会,推蓬子代表本会参加。

载一九三八年七月九日《抗战文艺》第十二期

七月十六日报告

(一)上次会务报告里说:会所暂不迁动。可是我们到底得搬家。房主不愿继续租给,而正在交涉中,又来了军队借房为营。为救急,总务部便暂时迁到汉口大董家巷一弄二号。老向住在这里,我们准知道他可以匀出一两间屋子来,故急急搬去。出版部移到三教街九号。

(二)三教街九号,正应了电影院广告的说法,是地点适中,设备完美。这里除了作出版部外,也作集会的会议厅,并

于本星期六日开始，每星期六晚七时在此开晚会。凡是会员都可以来参加，商议会务，联络感情，讨论文艺问题，并喝喝茶——如愿吃点心或水果，请自己带来，最好多带一些，免得使别人眼馋。

（三）演剧的事未能如愿。在一发动的时候，本来是预备与王莹小姐等的救亡演剧第二队和另一个剧团合作。赶到剧本写成，王莹小姐们已要出发，而那剧团也回到前方去。专凭我们几个人演戏、赁戏园、售票，是绝对忙不过来的。戏剧协会愿意帮助我们一些钱，可是因忙着自己的宣传工作，不能派人来帮忙。我们很感激剧协愿替我们出钱的热心，可是更怕拿了钱而出演的成绩欠佳，对不起人，于是决定把剧本——《总动员》——送给剧协，看他们能否找人上演；我们自己就另等机会吧。

（四）本会已电嘱王平陵理事，接洽成都、重庆等处成立分会的事，他已到重庆。

（五）本月十日在汉口公园举行茶话会，到了四十人，由总务部报告会务及账目，出版部报告会刊的一切及账目，这两份账一俟缮清，即载入会刊。是日来宾有马彬和先生。

（六）出版部印的成立大会纪念册，已印了一半，可是书局预备迁移，后一半不再给印。我们自己既无印刷机器，只好人家怎说怎是了。哼，我们真应当有自己的机器与书局！

载一九三八年七月十六日《抗战文艺》第十三期

附：总务部账目公布（七月三十日）

（收项）收教育部、中宣部补助费一千四百元，收会费

(六十人)一百五十元，收陈真如先生特别捐助二十五元，收冯焕章先生特别捐助一百七十五元，收邵力子先生特别捐助二百元，收于右任先生特别捐助三百元，收白岫先生特别捐助五元，收张道藩先生特别捐助一百元，收冯焕章借款二百元，总计收入二千五百五十五元。

〔支项〕付还筹备会旧欠(内有普海春餐费三百七十一元五角八分)，付出版部(详目另由出版部报告)七百十四元三角，付赴徐州前方慰劳代表旅费四十一元二角四分，付欢迎反侵略会代表色斯会摊款十三元七角四分，付园会茶资二十一元零九分，付修缮摊款(中国文艺社经手)九十八元八角八分，付油印机三十元，付津贴及工资(三个月)一百三十五元，付房租二月九十二元三角，付木器租金三十五元二角三分，付印刷十五元，付邮电三十四元二角八分，付纸张簿册信封信纸三十一元九角三分，付文具二十四元六角九分，付购置四十六元，付薪炭三元五角五分，付杂项二十二元四角五分，付稿费十五元。总计付出一千七百四十六元二角六分。

(注：以上帐目，系截至六月份止，七月份以后他日再行公布。出版部帐目，收入支出均截至七月底止，故总务部付给款项为八百零四元三角，因七月份又付给出版部九十元)

载一九三八年七月三十日《抗战文艺》第十五期

十月八日报告

武汉疏散人口，本会理事会决议，总会迁往重庆，理由：(一)中央政府在渝，本会既为全国性的组织，理宜在中央政

府所在地进行一切会务，故有迁渝的必要。(二)书局与印刷所多数移往重庆，为会务与其他印刷品印行的便利，亦以迁渝为宜。(三)会中负责办事人多系无职业者，既无联系，到时候恐难得到各方面的帮忙，欲行而不得矣，故宜早日迁出。(四)武汉还有些同人，暂不迁移，可继续办理会务，并联络在前方工作的会员，组织武汉办事处。

有这些理由，遂得通过，并推派老舍代表总务部，蓬子代表出版部，到重庆去。组织部主任王平陵已在重庆，即不另委，研究部主任郁达夫、胡风都不能走，须就在渝的理事中推任。

老舍、蓬子在八月中旬前后到渝。总务部常任干事萧伯青同老向一路来，带着会中的图章文件及零用的东西。除萧君的船票是由会中购定的，其余的人都自掏腰包。人都平安，物件可损失了一点，下船时丢了一个网篮，里面有萧君自己的衣服器具和会中的油印机，登报寻失，没有结果，只好认背运了。

在八月中还有些理事与会员也前后都到渝：胡秋原、孟十还、老向、何容、冰莹、魏孟克、宋之的、葛一虹、萧红、卢冀野、罗烽、白朗、梅林、端木蕻良、赵清阁，都来了。大家遇到在渝的朋友：圣陶、起予、沙雁、储安平、潘子农、宗白华、陈子展、徐仲年、余上沅、郭子杰、方令孺、王平陵等位，真是他乡遇故知，皆大欢喜。老友而外，还遇到已入会而未曾见过面的，和久想入会而还没得机会的，许多朋友，更是痛快的事。

天气是真热，房子极难找。大汗满身，先各自找住处，闹

到八月底才稍为安定下来，于是在九月八号才开了茶话会，谈谈会务应如何进行。开会时到了四十多位，由老舍报告总务部的，蓬子报告出版部的，平陵报告组织部的，过去工作与将来的计划。报告完了，紧跟着便催交会费，机会不可失也。交完会费，大家交换意见，一直到九点多才散。

这样，会务不是中断了一个多月么？并不。武汉办事处的朋友们并没闲着。当该走的人预备起身的时候，武汉的同人已把会务接了过去。七月底，会中还有八百来块钱。总会迁移，当然把帐还清，所欠都是零星小笔的，一共不过是几十元。帐还清，就还稿金，大家给会报寄稿，本是不要报酬的。现在既预备搬家，而会中又不能给大家预备车船，还不让一下，来取几块钱的稿费吗？就是连这么劝让，也才只有十来位领取的，一共有一百多元。这两笔债之外，别无外欠，那么就该拿出来办事了。留下二百五十元，作为出三期会刊之用。这就是说，在总会未到重庆之前，会报仍在武汉编印，等重庆有人负责，再由重庆出版。钱交给了孔罗荪，因为他一向为出版部管帐，而且管得极清楚。编辑由冯乃超负责，陈纪滢、胡风等协助。其余的钱由总会带走，好到重庆办事，虽然少，究比赤手强些。

留在武汉的同人不但继续办会报，也还继续开晚会，和办理别的事。现在会报是在重庆出了，武汉办事处计划着出武汉特刊，寄往前方去，他们也预备到前线去看看，多得一些战地的真情实况。

在渝的工作，等下期再报告。现在先说怎样的忙乱：第一件事当然是找会所了。这就忙折了人的腿！全体动员，四

处乱跑，到如今才稍有眉目。出版部旧人几乎全部分散，适夷、锡金走广州，以群跑到军队里去，孔罗荪留汉，老向又每天要办公，事实上只剩蓬子光杆一个，于是到重庆后首先补充工作人员，新加入的有圣陶、起予、冰莹、梅林、沙雁几位，其次找印刷所，汗出得更多。印刷所忙，纸张缺乏，发行困难。有此三者，希望乃极微，跑路出汗，着急亦出汗也。差不多经过三个星期的奔波，才算稍有眉目。纸头本来不成问题，但白报纸每令卖到三十四元，印不起；土纸种类不一，其中比较白净点的，每天产量已全为生活书店包去，经过不知多少次数的商量，现在总算买到了几令，且一面印一面再续想办法。其次，印刷本来也还没问题，但重庆的印刷所排工印工，实在价钱高得骇人，也印不起，要在人地生疏的重庆出一个比较价钱便宜字也清楚的印刷所，就够你两条腿倒霉。至于发行，书业同人今天大都感到有书无路运之痛苦，不仅《抗战文艺》一个杂志碰壁也。现在决定分重庆、广州两地印刷，重庆出版者，销四川、武汉、贵州及西北一带，西南方面等重庆出版后，航寄广州重印，仍用白报纸，价廉物美，真宜人手一册也。发行问题总算如此勉强解决，此路是否通行，再等实际答复。最后，新到的地方，理当向各机关报到，于是文函成堆，呈文、工作报告、会员名单，全得寄！只靠萧君一人缮寄，忙而乱，一天到晚无闲，而并看不出办了什么。受累而窝心，谁说事情好办呢。不过，会所一布置好，大家有了办公的地方，或者能不再徬徨终日了。再谈。

载一九三八年十月八日《抗战文艺》第十七期

十月十五日报告

（一）会所，大家跑了一个来月，找房子真和打秋千一样了，刚来到（这）边，他又飘到那边去了。找不到，着急简直是多此一举。

这件功劳到底被蒋碧薇女士、杨云慧女士与郭有守先生夺了去。跑了几天，她们给会中找到三间房，租金很低。会中不但感谢这三位的热心与出力，也感谢让给我们房子，和肯低价租给我们房子的先生们，因为他们是为帮忙文协才肯这么办的。

三间还没都空出来，现在我们只有两间好用；再等几天，那第三间才能归我们，萧伯青干事已搬了进去，他住一间；这一间也就是办公室。另一间作客厅与会议室。已买了桌椅，现在正在购买茶杯什么的！在汉口置买的那些东西，都留给武汉办事处用了，并没带来。那第三间，俟空出之后，拟请出版部负责人去住，为是总务部与出版部联合办公，办事方便，而且人多就热闹，大家可以常到会所里来了。我们希望能于三间之外，再得到一间，为会员们住！

会所是在临江门横街三三号楼上，地点不错，开窗面江，清风徐来。屋里也还干净。我们打算朴素而美丽的布置一下，教它既好看，又不费钱。

（二）茶会：九月二十五日在国府路郭宅开茶话会，到了四十多人。主人预备了茶水与点心，大家又带来花生与糖果。闲谈之中，各部报告了工作近况，并讨论了一些文艺问题。以

后茶会，定为一次在城里，一次在城外，轮班举行，以便大家都有省车钱的机会。

㈢立案：大会成立在社会部成立之前，故须补行呈请立案。我们该备办的是呈文、计划书、理事履历表、职员履历表、工作报告、会员名册、会章。这可真够办的。连夜赶办，已于前几天呈送上去了。总会立案批准，分会的许可证才能发给。我们希望早日批下来，各地分会也就可以及早成立了。

㈣编制民众游艺指导法：这是中宣部委托的工作，编一本为民间宣传用的游艺材料。宋之的、葛一虹、何容与老舍，破了五天的功夫把它编好。书中分六部：㈠歌曲，㈡戏剧，㈢鼓词，㈣游戏，㈤故事，㈥附录。歌曲分两组，一组是新歌，一组是民歌。新歌中包括党歌及抗战歌等；所谓“新”者，就是词与谱都是专家撰制的，并非利用民间通行的曲谱与歌谣的。因此，所谓“民歌”者，就是利用民间小调的谱子，能填入通俗的抗战歌调的。前者宜于宣传员及学生们唱，后者宜于民众大家唱。戏剧也分两组：话剧与新写的旧剧，其用意亦如歌曲之分两组。鼓词本可归入歌曲中，但它有独立的体裁，且材料不少，故另立一部。故事分两组，一组是积极的——述说抗战中我军民可歌可泣的壮烈实事；一组是消极的——述说敌人的残暴行为。附录中有游击战术、防空与救护等应用的知识，以备游艺后略事教导也。游戏一项因找不到专家，就请中宣部另托人去作。全书因急于交卷，未能多找些同人商议，恐怕材料还有不妥当的；又因参考书不全，有许多好材料倒没能收进去。

下次再谈。

载一九三八年十月十五日《抗战文艺》第十八期

十月二十九日报告

1. 中央图书杂志审查会召集各刊物编辑茶话会，蓬子代表抗战文艺出席。

2. 在渝各抗敌协会开会，组织座谈会，老舍代表本会出席。

3.民众教育推行会，召集各文化团体协助扫除文盲运动，萧伯青代表本会出席。会议决定：委托本会制定标语，已由何容、老向、萧伯青制好交送。

4. 青年生活社茶话会，蓬子、老舍代表本会出席，并致词。

5. 鲁迅先生逝世二周年纪念大会，本会为发起人之一，由老舍代表本会出席两次筹备会。筹备会委托本会之工作：(一) 征集并分配纪念文字，以备各报纸出特刊之用。(二) 函请台静农来渝，担任大会报告鲁迅先生事迹。(三) 写纪念文字，并印成小册，备大会分送到会人士之用。(四) 捐助大会用款二十元。

6. 本会拟开办通俗文艺讲习会，由老向、何容、李华飞、宋之的、魏猛克、胡秋原、萧伯青，拟定计划，并约通俗读物编刊社合作。

7. 本会会员所制通俗文艺，交与艺人试唱，以使作者与表演者共同研究改善。老向新作之《募寒衣》鼓词，已交给

平音大鼓名手山药旦，经几度修正，在本会会所试唱，成绩甚佳。试唱时，张道藩，顾颉刚、张默生诸先生，及梨花大鼓名手董莲枝等，均来参加。此后，拟聘请艺人到会教导，以使切实把握住通俗文艺技巧，增加宣传效力。

8．叶楚伧先生为制撰军歌事，约请本会会员多人，共同讨论军歌作法，并嘱托试写。

9．大会会所已略加整理，自十月十五日起，每星期六晚七时至十时，继续举行晚会。住在城外者，可到国府路光第郭子杰先生处聚谈，以免奔驰之苦，两地同时举行，请各会员自由参加。

载一九三八年十月二十九日《抗战文艺》第二十期

十一月五日报告

㈠ 本会到渝后，补请社会部准予立案，并报告过去会务。对于立案，社会部已批示，会章字句尚宜略加改动。修正后得准立案。原有图章不合法定式样，亦宜另制，报部启用。对于工作报告，已接到嘉勉令，并指示会务进行应注意之点。

㈡ 本市青年团体，由自强图书社文艺组约请组织扩大的文艺组，于每星期一、四两日午后六时半，借青年会少年部研究文艺，并请本会派员指导。本会已指定魏猛克主办此项事务。十月二十四日为第一次集会，由老舍担任指导。

㈢ 通俗文艺讲习会已组织就绪，除呈请教育部发给补助费外，即日通报招生。计划如下：

1．主办：本会。

2．课程及讲员：

理论及方法：赵纪彬、王泽民（均系通俗读物编刊社社员）。

音韵：何容。　　文艺宣传：老向。

音乐：萧伯青。　　技巧：老向。

3．人数：十人以上，三十人以下为一班。

4．时间：自十月三十一日起，每日晚七时半至九时半讲演二小时，共十二小时。

5．费用：不收，唯于报名时缴纳保证金三元，以示限制；每缺课一小时扣洋二角，以减少随便缺席之弊，不缺课者于毕会时凭证取回保证金。

6．地点：下大樑子朝阳街开智小学内。

载一九三八年十一月五日《抗战文艺》第二十一期

十一月十二日报告

㈠ 本会主办之通俗文艺讲习会，已于十月三十一日开班。学员二十二人，多系各机关职员。讲习共十二小时，无缺课者。毕会时，学员请求延长讲习时间，以经费关系，未能照办。第二次讲习会之办法在拟议中。

㈡ 本市青年团体请求本会派员指导文艺，每周举行座谈会两次。已由老舍参加四次，讨论小说写作方法。

㈢ 本月六日本会在永年春举行茶话会，招待通俗文艺讲习会学员及本会新近来渝之理事与会员并报告会务。出席

者五十余人。除由张道藩、徐旭生两先生对讲习会学员致词外，并讨论会务之进展方法。五时余始散会；每次茶会，会员须自出茶资，此次则由张道藩先生请客；已交茶资，留备下次开用。

㈣出版部召集了一次临时座谈会，地点就在会所。到会者有魏猛克、王平陵、端木蕻良、老舍、胡绍轩、宋之的、葛一虹、金满成、陈风兮、戈宝权、方殷、梅林、蓬子诸人。讨论题目为“如何建立敌人后方的抗战文艺工作”。情形至为热烈，由下午一时起，至五时后才散会。记录整理完毕后，当在下一期会报上发表。

㈤纸张已成严重问题。白报纸不必说了，每令涨到五十元以上，还是没有货色。土报纸也供不应求。出版部正在设法从各方面多买一点土纸放在会所里，现在已经搜罗的，大约可支持会报三个月的样子。

载一九三八年十一月十二日《抗战文艺》第二十二期

十一月二十六日报告

㈠理事会　十一月十二日下午四时在本会会所开理事会，决议事件：⑴各地分会宜积极成立，由本会通知各分会筹备会呈请地方最高党政机关准予备案。关于昆明分会之会员中有非文艺工作者，应在其他（如音乐，绘画）抗敌协会未成立前，暂在支协会工作，一俟各协会成立，即请其自动转入。⑶通俗文艺讲习会继续办理，并将讲师讲义设法出版。出版费除由会中补助外，得将讲义在各刊物发表，以

所得积金补足之。⑶　添办文艺讲习会，先设小说与戏剧两组，由魏孟克方殷担任筹备工作。⑷　各部联合办公时间定为每星期一日下午四时半。⑸　由出版部拟定扩大抗战文艺发行网的计划。

㈡　渝市青年团体所组织之文艺组，已由老舍参加指导五次，现本会既筹开文艺讲习会，此项组织理应并入。但文艺组请求本会继续派人到会指导，即仍暂由老舍担任，唯时间则改为每星期一次，每次两小时，指导文艺读阅及组员习作。

㈢　本会呈请社会部立案已获批准，现正赶制各项表册，呈交教育部内政部及中宣部。在大会成立时，业经分头呈请各机关备案，但未及附呈表册，故须补送。

载一九三八年十一月二十六日《抗战文艺》第二卷第十一、十二合刊

一九三九年

一月二十八日报告

㈠　本会备案批准。本会前在社会部立案，既经批准，照章应再向教育部及内政部备案，现已接到批示，准予备案。

㈡　请求补助。本会入款有限，而工作日繁，曾请求社会部予以补助金。社会部批示，本会须拟定助款用途，经理事会决议，会刊增印战地特刊，并创设文艺讲习会。此两项工作，俱需相当经费，即请社会部酌予以补助，以利进行。

㈢　襄樊、宜昌两分会成立，本会已先后快函，指示会

务进行方针。

⑷ 昆明分会进行顺利，本会除分函杨今甫、朱佩弦、沈从文、施蛰存、穆木天诸先生指导会务外，并随时通信，期得密切联络。

⑸ 本会拟举行会员作品义卖，在筹备中。

⑹ 本会于本月二十五日举行茶话会，欢迎王礼锡、郑伯奇、阳翰笙三君。王君报告英国出版界及文化界对我抗战之同情及活动，郑君报告西北文化界动态，阳君报告东南文艺界情形，均翔实动听，引起会员对国外宣传之注意，并讨论如何与各地文艺团体有更密切之联络。

⑺ 成都分会成立：全国文艺界抗敌协会成都分会早已筹备就绪，可是直到今年一月十四号才正式成立。是这么回事：当文协总会还未成立，成都的文人已团结起来，发起抗敌协会，并且在地方政府备案。后来，他们听说武汉有了抗敌协会，在中央党政机关备了案，他们就自动的愿把协会改为分会，以利合作。这么一来，可倒费了事。呈请改协会为分会的呈文递上去，地方政府以为总会既在中央备案，则分会自当通过总会，得到中宣部的许可；中央允准，地方政府自然准予备案。于是，成都分会便照着这办法请求总会办理，以便及早成立。不幸，总会刚接到分会的文函，便已经离开汉口，搬到重庆来，事遂搁浅。及至总会迁到重庆，总会本身还须到社会部立案。这样，分会的登记便更提不到了。总会顺利的在社会部立了案，便赶快办理分会登记的事。可是，社会部指示总会：分会成立，须呈报地方政府，无须部中许可。总会于是又急将此意通知分会，促其进行。分会急将呈

文递上，而党部声明，民众团体登记尚无确定机关管理；成立会就又开不成了。

本年一月中旬，本会理事冯焕章先生与老舍先生同路赴蓉，总会乃委托二理事指导分会成立事宜。分会筹备委员周文、李劼人等五人早经总会指定，冯理事等抵蓉后，乃与筹备委员措商，函请市政府与市党部派员指导，于十四日开成立大会。是日下午三时半开会，因天气关系，先行摄影。摄影后，在青年会礼堂开会如仪。周文报告筹备经过，冯焕章先生代表总会致词，老舍先生报告总会情况，而后举行选举，当场检票，李劼人、周文、萧军等当选为理事；并通过重要提案数则，时已六时，即散会。基本会员约四十人，来宾百余位，济济一堂，诚盛事也。

㈧纪念一二八。各团体开会讨论纪念一二八宣传，本会派胡绍轩君，代表参加。会议决定，宣传文字由本会负责拟制，当由会员二十人赶写，于二十七日早七时前交齐。

载一九三九年一月二十八日《抗战文艺》第三十一期

二月四日报告

二月二日理事会决议事项：

㈠内江等处请设分会，按章有会员十人以上，方得成立分会。会员不足十人者应暂设通信处。由组织部函复。

㈡ 组织部应函知陈西滢理事，推动嘉定文艺工作。

㈢ 组织部应函知楼适夷理事，设立本会香港办事处。

㈣以后本会会刊，须寄送各分会三份至五份即不另寄

给分会会员，因分会亦有会刊，双方送阅，赔钱过多也。分会会员如愿定阅总会会刊，限每人一份，按价七扣。

㈤会员住址不明者，在会刊上登广告，期于月内函告本会。

㈥ 会员登记表格即当付印。

㈦ 分会会员资格，于月内须开理事会审查。

㈧ 组织国际文艺宣传委员会，指定王礼锡、戈宝权、徐仲年、胡风，为筹备员，由王礼锡召集会议。

㈨ 研究部加聘郑伯奇君负责推动工作。

㈩推定蒋碧薇，方令孺、安娥、黛丽莎、华林、孔罗荪六君，办理晚会事宜。

(十一) 决定增加《抗战文艺战地特刊》，俟社会部批准补助金，即行刊发。

(十二) 筹备《抗战文艺年鉴》由出版部负责计划。

(十三) 由出版部定期邀请本市出版界及各报副刊编辑，商讨扩大抗战文艺运动办法。

载一九三九年二月四日《抗战文艺》第三十二期

二月二十五日报告

㈠通俗读物委员会，因委员穆木天等不在渝市，经理事会议决，推定黄芝冈、马祖武、向林冰、阎折吾、李一非、谢冰莹、罗荪、老向、欧阳山、何容、杨骚、陈白尘、郑际生、胡绍轩、郑伯奇、老舍等十六人为委员，由老舍召集会议。

(二)美国《新政治家》杂志，有悠久的历史，立论亦称严正，本会已电约该杂志主持人Kingsley Martin，Dorothy Woodman来华，以明我国抗战实况，借便宣传。本会并电约Victor RuthGollancz出版家来华，其所主持之书店对关于我国抗战之著作，已刊行数种，在欧洲销售甚利，如能来华，当可与文化界接洽如何印行关于抗战之作品，以利宣传。

(三) 本会小说座谈会已召开第一次会，到徐盈、胡风、郑伯奇、王平陵、欧阳山、草明、崔万秋、梅林、谢冰莹、蓬子诸人。

(四)本会诗歌座谈会，已举行第六次座谈会，审查抗战诗歌稿子，并决定于三月十日齐稿。

(五) 本会国际宣传委员会已开始工作。

载一九三九年二月二十五日《抗战文艺》第三十五期

附：总务部帐目公布 (二月二十五日)

七、八月份——

收入部门：上月结存八百零八元七角四分，教育部六、七、八三个月补助费及中宣部六月份补助费一千一百元，会费十六元。共计一千九百二十四元七角四分。

支出部门：付招待费三十七元七角九分，付出版部四百元，付稿费一百二十三元，付房租十五元二角八分，付文具四元五角七分，付纸张十四元九角九分，付印刷十七元三角，付邮电三十四元二角一分，付购置二十一元五角九分，付杂支四十元五角二分，付煤电六元二角，付船票五十元，付津贴及工资八十一元。共计付出八百四十五元四角五分。结存

一千零七十九元二角九分。

九、十月份——

收入部门：上月结存一千零七十九元二角九分，收会费五十二元，收鲁迅纪念会还电报费一元五角二分，中宣部七、八月份补助一千元。共计二千一百三十二元八角一分。

支出部门：付出版部七百十元，付稿费一百二十一元，付鲁迅纪念会拟款二十元，付房租四十九元六角，付木器七十二元五角四分，付油印机四十元，付文具八元五角四分，付纸张十七元五角五分，付购置四十一元另七角，付邮电一十五元二角四分，付津贴及工资七十九元，付水电七元三角七分，付杂支三十一元四角四分。共计付出一千二百二十三元三角五分，结存九百另九元四角六分。

十一、十二月份——

收入部门：上月结存九百零九元四角六分，中宣部九、十、十一月份补助费及教育部九、十、十一月份补助费二千一百元，会费十六元。共计三千零二十五元四角六分。

支出部门：付出版部七百元，付稿费四十五元，付房租九十元，付木器四十三元二角五分，付文具十三元八角五分，付纸张二十一元七角七分，付邮电四十元零一角六分，付水电十七元二角八分，付购置三十元九角五分，付杂支三十七元四角九分，付津贴及工资一百三十元，付印刷二十九元四角五分。共计一千一百九十九元一角五分。

结存一千八百二十六元三角一分。

载一九三九年二月二十五日《抗战文艺》
第三十五期

附：总务部报告（一九三八年三月二十七日至一九三九年三月二十七日）

㈠ 职员：

主任：老舍，华林。

干事：吴漱予、沙雁、胡绍轩、萧伯青、梅林、吴组缃。

职员们不能住在会所里，而金钱的出入与函件的往来，非随时有人管理不可，故由理事会决定，请萧伯青为住会干事，月赠薄酬。这位干事事实上兼任着文牍庶务会计三职。去年十二月中，以抄写的东西过多，就添聘书记一人。至于工友，则始终只是一位。萧伯青以本年三月初赴万县任事，乃聘请梅林为住会干事。

㈡ 会所：

本会成立后，即商租中国文艺社的一部分房屋作为会所，在汉口永康里四十二号。不久，永康里二十号的房子空出，即与中国文艺社一同迁入。去年七月间，中国文艺社奉命迁渝，本会不愿独租全部房屋，亦作迁移的打算。房子还未找到，会所即已驻军，乃暂迁至大董家巷一弄二号。理事会旋即决议，本会迁往重庆，当由萧伯青、老向、老舍、何容，携带会中文件印章等西行，以八月十二月抵渝。萧伯青暂住青年会，开始办公。两月后始由会员郭有守、蒋碧薇，杨云慧之介绍，租得临江门横街三十三号三楼房屋四间，即现在的会所。

因会所的屡迁及狭小，出版部总是在该部负责人的住居办公；希望以后能得到较宽敞的会所，大家能在一处办公，当更方便。

本会迁渝时，武汉留有办事处，即借用孔罗荪的寓所。在

这以前，会员们开晚会，也每每借用他的地方——汉口三教街九号。

(三) 经费：

⑴ 会费：会费有种种原因不易收齐。会员散处各地，已有困难，再加上交通不便，邮递阻滞，就无法征收了。在最近几个月中，大家的住处没有一定，更无从催交会费；会刊上虽有启事，可是寄发以后往往被邮局退回。还有，在军队或游击队中服务的会员，生活极苦，差不多连几角钱也拿不出，会中即使知道他们的通信处，也不忍得催促了。因此，到现在才有一百七十来人交过会费，共交到三百余元。(交费有收据，收据有存根而外，另有会费登记帐。)近来，各地成立分会，总会已嘱代收会费；一俟分会的报告来到，就知道会费收入的较为确实的数目了。

⑵ 捐款：本会成立后，会费收入无多，请款尚未批示，而会务进行，事事需钱，故不得已向名誉理事及理事捐募，得冯焕章理事三百七十五元，于右任名誉理事三百元，邵力子理事二百元，张道藩理事一百元，陈真如理事三十元；筹备会欠账赖以清偿，急需之件赖购备。

⑶ 补助：自一九三八年四月起，教育部补助本会每月二百元；中宣部每月五百元——于六月间始行领到。九月起，政治部批准每月补助本会五百元，于本年一月领到。本会举办通俗文艺讲习会，教育部特予补助三百元。

⑷ 经费之支出：会所租金、水电、职员薪资、邮电等，为每月必要的开支。会所不求美好，薪资复极微薄，故每月开销约在二百元以内。

出版部需款较多，因会刊在创刊之时，不能马上收账，必须垫款，而陷落区域复无从索欠，即认损失。本会迁渝后，以通邮区域减少，销路随之低落，而印工纸张又涨价数倍，遂致赔欠甚巨。（详细帐目由出版部报告。）

分会成立，经费无着，本会量力补助，以推动各处工作。

研究部除购买图书外，各项座谈会亦略有开支。组织部用款，概为邮电之用。

茶会晚会及聚餐等用费，均由参与者出钱，本会概不开支。

帐目随时在会刊上披露。会中存有杂支帐及总帐。一切收费均交银行活存。一切开支均有收据贴存备查。

结至今日，稍有存余，若刊行前线增刊，及举办讲习会等，即无余裕。

（四）会议：

自去年四月四日起，至本年三月八日止，共开理事会十四次。在最初理事会和常务理事会是分开来的。一到武汉疏散人口，理事和常务理事已有迁到别处去的，于是每次开常务理事会就也通知别的理事，以便开得成会。从这以后，两会即不分开，因为分别开会，无从够法定人数。十来个月的工夫，一共开了十四次会，似嫌太少，可是这也有个原因：本会迁来重庆，在路上就耽误了半个月；抵达重庆后，理事只有六七人，不能开会，所以凡该商议的事，就提到茶会里去征求意见。参加茶会的人自然不都是理事，可是事情是大家的，这样取得大家的意见，似乎也更合于民治精神。一直到今年年初，理事们才陆续的来渝，所以就又恢复了理事会，还

是理事和常务理事同时开会；分开举行，仍难作到。

在武汉时，对于会员们的联络，有两种会—— 茶会及晚会。茶会差不多纯是为联络感情，每人出一点茶资，到公园中谈一谈；可是总务部也总利用这机会报告些重要的会务，引起大家的注意。至于晚会，则偏重讨论问题，差不多就象座谈会的样子。到重庆后，茶会更显出它的重要，因为理事会既然不易开成，故不能不在茶会中征求大家的意见。晚会则因地方太难找，总没能恢复，可是这困难总不是不能克服的。在汉口，茶会开过两次；在重庆，开过七次；每次到三十人至六十人。晚会则自七月间一直到退出武汉，每星期六晚上举行，没有间断过；平均每次到十五人。近中，茶会由华林、王平陵负责召集；晚会则由安娥、蒋碧薇、方令孺等筹备。

各项座谈会由研究部主持，另有报告。

欢迎会：四月中，本会派代表参加欢迎世界反侵略代表色斯大会及欢迎前线归来之外国记者大会，并参与筹备。五月，参加欢迎世界学生代表团筹备会及大会。七月二十九日，本会假留法比瑞同学会欢迎英国女作家阿德莱。

慰劳：四月，本会派代表向空军献旗。五月，本会派代表赴徐州慰劳将士。

参与会议：政府机关与民众团体邀请本会参加的会议，均派代表出席，如政治部扩大宣传周筹备会，援救沪上八百壮士大会……。或摊供费用，或担任工作，均量力为之。政治部举办之扩大宣传周，第一日为文字宣传，本会代撰小册子传单，并主编各大报纸之特刊。为反侵略会之宣传，本会亦代编制特刊，供给各报纸。最近，本会加入反侵略会，为团

体会员之一。全国慰劳抗战将士委员会已推定本会为宣慰组副组长。至各机关团体委托本会办理事项，亦均随时交与会员，限期完成。如代中宣部拟制民众读物，民众游艺指导法等。

通俗文艺讲习会：此项讲习会本当由通俗文艺工作委员会主持，但因委员多不在渝，乃由总务部办理。共办两班，学员五十二人；讲习后复成立同学会，以便继续研讨。通俗文艺工作委员会近已补充人员，期于最近刊行前线增刊。

分会及各学校之文艺会：由组织部报告，即不赘述。近中成立国际文艺宣传委员会，工作在进行中。

（五）函电：

最繁重之工作，为向各机关请求立案备案；全部规章及名册俱须钞呈。本会已在社会部立案，并在中宣部，内政部，教育部备案。

其他函文之收发，为数亦巨，兹以去年五月份（并不因为这个月的函文特别多）收发记录为例：

收本会赴前方慰劳代表来信报告。发会务报告给会刊。发函通知全体会员。发函给郑伯奇理事。致汉口市政府公函。致汉口市党部公函。收徐州文化抗敌协会来电。发复徐州文化抗协电。发致盛成理事电。收外交协会通知致汉口市政府函。发名誉理事聘函一件。发中央通信社新闻稿。发通俗文艺工作委员会聘书五件。发基金委员会聘书九件。发新闻稿九件。发会刊一百二十份（出版部不另聘书记，故会刊之寄发，稿费及定户纳款，均由总务部代办）。收军事委员会交际处函及调查表。收各界追悼阵亡将士法会函。收李季伟函。发武汉

全体会员通知及会刊六十三份。发广州文艺界阿人函并附会刊。收教育部训令。收汉口市政府批文。发长沙文艺同大各项印刷物二十份。收国际反侵略会函。发致郑伯奇理事函。发呈请书五份致市政府。发催交会费函百份。收国际宣传处公函。寄发会刊百七十份。收世界学生代表团招待委员会通知。制呈报教育部表册。收市政府批文。收外交协会英文刊物。填具警察局调查表二份。填具军委会办公处调查表。收菲律宾华侨文化界救亡协会函。发教育部出纳课函。发常务理事会通知十五件。收政治部第三厅函。发寄第四期会刊。发中国制片厂函。收教育部批文。发新闻稿十件。发会员茶会通知一百九十二份。发政治部公函。发寄五期会刊二百四十份。这一个月中就发出八百来件信！

由上边这点记录看来，可知文牍工作的繁重，可是会中并没有聘设专人司管。函电公文的稿子是由大家拟制，交由总务部缮发。每月的邮电费自然也很可观。

重要文件，不论是发出的，还是接到的，都入登记簿摘由编号。

（六）杂务：

有一件事，便许有多出几倍的杂务，无法报告。会中没有专任担任庶务，所以理事也有时候得管送信买东西；这点精神似乎值得写下来。一切购置，都有收据，设簿贴存，并编定号数。

二十八年三月二十七日，总务部报告。

载一九三九年四月十日《抗战文艺》第三十七期

八月十日　报告

第二年的第一次常务理事会是在四月十八日开的，决定了：

⑴　关于人事的：

请陈布雷、陈铭枢两先生为本会名誉理事，在开大会的时候通过请吴稚晖先生为本会名誉理事。三件聘函一同发出。

研究部请罗锋先生为干事，负责办理座谈会及编撰宣传品等事宜。

推定王礼锡先生为国际宣传委员会主任委员，在王先生离渝时，由戈宝权、陆晶清、安娥三先生分担工作。

推定华林、王平陵、安娥，往见战地党政委员会当局，接洽战地访问团事。

⑵　关于分会的：

函刘白羽先生，请他详细答复，再行决定可否成立延安分会。

函高兰、王余杞、李石锋三先生，详述分会组织手续；俟复函来到，再行决定可否成立自流井分会。

⑶　关于研究部的：

拟定代《武汉日报》征求小说计划。

与出版部商定青年习作指导办法。

⑷　关于出版部的：

改组会刊编辑委员会。

为《前线增刊》筹款。

⑸　关于总务部的：

以后关于对外一切事宜，不及开会决定者，由总务部斟酌办理。

对国外发函，由总务主任及国际文艺宣传会主任委员签字。

本会加入反侵略会为团体会员。

上列决议，会后即分头办理。办理的结果，和临时发生的事件，当然须在第二次会报报告和讨论。第二次会原拟在五月三日下午开会。通知已发出，可是五三午时，暴敌狂炸重庆，解除警报响过，还有五六位领事急忙赶来开会。胡风先生已拟好代征小说的计划与广告，华林先生说已去过党政委员会。可是理事不足法定人数，无法解决一切，遂改为五号晚间再开会，四号又狂炸，乃又流会，文协的各种会议，向来没有流会过，暴敌的狂炸使得我们有了这不幸的记录。

五三、五四，狂炸，文协会所距灾区甚近，幸免于火。同人等或受虚惊，或受物质上的损失，但没有伤亡。市面稍为恢复，我们就马上又工作起来。函信迟滞，通信很难及时递到，而有家眷的同人又不能不把家小送到较为安全的地带，所以开会很不容易。无可如何，我们就尽可能的互捎口信，约定时间地点开会：理事也好，会员也好，凡能来的都欢迎。

第一件事是给还没能见面的同志们去信慰问，和给各地分会去函报告狂炸的情形。

该办的事，大家商议了就办：

（一）代《武汉日报》征求小说的广告，除登重庆各报联合版外（四月十五日），并函各分会与各报纸刊物代为宣传。

（二）由华林先生到中宣部接洽，拨给经费，举办会刊英

文版。这原是香港的同志们的提议，要每月出八开本十二至十六页的英文版会刊一期，经费约四百元，与中宣部接洽，尚无立时得到经费的可能，现正向其他方面进行。向国外介绍抗战文艺是件极要紧的事，理应有专刊，同人等都非常注意此事，期能于最近解决了经费问题。

㈢ 党政委吴会批准了战地访问团的举办。因通信之不易，因急须组织起来以便赶快出发，乃理事与会员们的临时会议决定就在渝会员之 ⑴ 有暇能去， ⑵ 身体好可去， ⑶ 有兴趣愿去者十五人为团员，并推定王礼锡先生为团长，宋之的副之。王礼锡先生本当北上调查，现在愿与访问团同行，就便领导，最为相宜。访问团定于六月初出发。其人选与规章仍须交常务理事会通过—— 常务理事会即将开会。

㈣ 国际文艺宣传委员会因主任委员王礼锡将领访问团出发，故约定王安娜与罗德薇二女士 （均精通数国文字） 帮忙，选译作品。同时函告香港同人仍当预备译品，并函会员中精通外文者参与翻译工作，以便经费筹到即出会刊英文版。

㈤ 全国慰劳总会函本会，请派作家四人，参加慰劳团，决定以四部主任：胡风、蓬子、平陵、老舍，为代表，以示郑重。

㈥ 给国际宣传处作的宣传小册子，虽在暴敌狂炸之下，并未停期；约于月底可完成三本。

㈦ 暹罗《华侨日报》委托本会代征小说，以条件不合，已登报谢绝。

㈧ 会刊千册及《前线增刊》五百册已送中宣部包销。

㈨ 五四下午，成都分会代表周文先生来渝，商谈会务，

适暴敌炸渝，周文先生乃急返蓉，未竟所谈，只好通信商酌一切了。周文先生刻已平安抵蓉，本会同人以未能招待畅谈，咸引为憾！

再谈。

载一九三九年八月十日《抗战文艺》第三十九—四十期

一九四〇年

一月二十日报告

㈠朋友们逐渐的返回重庆了，人多好办事，大家都想把会务调整一下，赶快作出些事来。除篷子理事于十一月返渝外，老舍理事亦于十二月九日随北路慰劳团返渝，宋之的理事和作家访问团团员也于十二日回来，不少文协的友人们去车站欢迎，并于十六日晚间开了欢迎会。欢迎会到七十多人，连伍蠡甫、陈子展、马宗融、胡绍轩诸位，都由北碚赶来；北碚的老向、蒋碧薇、方令孺、赵清阁，与萧伯青几位，因公务不能分身，可是发来一通贺电。邵先生主席，蓬子、之的、老舍，先后报告各处文艺工作的情形；罗果夫先生也到会，与大家畅谈。二十三日下午，在青年会礼堂举行茶会，招待各界：一来是向各界对本会远征的会员的帮忙与关切表示感谢，二来是报告劳军与访问的观感。到会九十多人，由郭沫若理事主席，并请中宣部代表训话—— 可惜时间已晚，不及请各界代表都给予指示了。

㈡罗果夫先生将要回国，本会已托他带信给《国际文

学》编委会，是否可由本会编辑《中国抗战文艺专号》?《国际文学》一向同情于我们的奋斗，屡屡选译我们的抗战作品。此次的建议，想可接受。理事会已请胡风、戈宝权、姚蓬子三位预为选稿，以备应用。

(三) 出版部拟将会刊——《抗战文艺》——改为月刊，每期容纳十五万字以上，从严选稿，以期成为足以代表文协的刊物。不过，会中经费向欠充裕，用什么方法能使会刊充实，又不多赔钱，在考虑中。

(四) 桂林分会的工作日有起色。本会于暂行给予一点补助费外，并代向地方当局请求经常补助，以便发展工作。成都分会的两个刊物——《通俗文艺》与《笔阵》——也都因经费不足，不能按时出版。本会已函商成都市政府及教育厅——杨市长和郭厅长一向热心文艺宣传工作，而且是蓉分会的经常指导者——设法助款。

(五) 各处文艺工作友人，因散处各地，交通不便，深感得不到新书读之苦。本会拟与青记学会和其他民众团体，想法供给大家一些新的书报，在接洽商酌中。本会经费窘迫，而书价邮费又都很高，恐怕一时难以大量的供应；假若各处友人能汇点款来，托本会代为选采寄送，当极欢迎。

(六) 本会已函知各分会及通讯处，及早编制二十八年度工作报告，寄交本会。二十九年三月二十七日是本会成立二周年纪念日，须汇集各地报告。分给全体会员，故当赶早预备，以免临时着慌。

(七) 晋省有许多热心文艺的青年，在军队中与民间担任宣传工作，愿和文协取得联络，本会已允他们成立通信站，互

通消息，并讨论文艺问题。

（八）除夕举行辞岁晚会，由华林先生筹备一切。

（九）回教救国协会委托本会理事马宗融征稿，并编辑回教救国专刊；本会会员均乐为帮助。回教救国协会委托本会理事宋之的及老舍编制回教救国话剧，已见于二十九年一月底交稿，由阳翰笙先生担任演出责任。

（十）组织部大忙，已请徐霞村和沙雁二君为该部干事。

（十一）访问团团员正忙着写作，预备出丛书。访问报告在赶制中，脱稿后即当呈递党政委员会。

载一九四〇年一月二十日《抗战文艺》四十六—四十七期

一九四一年

附：总务部报告（三月二十日）

总务部的事务本来是随着别的部分的紧张与否而忽多忽少，忽忙忽闲的，所以很可以不用单独的报告。至于日常的油盐酱醋那些小事儿，就更值不得多费笔墨，只须看看账簿就能明白个大概了。

不过，每逢年会必须报告一番；四部俱全，各显神通，已成惯例，似乎未便三缺一，凑不成局也。

二十九年四月七日，总务部筹备好了在渝全体会员大会。开会时，由主席报告因调整会员登记，手续相当的繁多，可否将改选延期。当场一致通过。会后，总务部即协同组织部办理会员登记事宜，也就可以算作这一年事务的开始。

不幸，在四月后半月，暴敌即开始狂炸陪都，而临江门的会所不久即被波及。从这以后，整个的夏季总务部是在忙着怎样使会务不至于中断，怎样使会员互通消息，怎样使会员还能到会里来住，来帮忙。这差不多是救急的工作，让我们分条来说：

㈠关于会所者：临江门的会所炸毁了多一半房屋，幸而重要的文件与应征的小说全被抢救出来。剩下的勉强可以住的屋子只有一间半，而总务部的干事与二三会员还恋恋不舍的住在那里，并且还设法约集尚未疏散开的会员们举行开会。

可是，暴敌的轰炸继续不断，且一次比一次厉害。到六月十九与二十两日，重庆变成了火海。总务部无法不退出城去。幸而，我们在春初即在南温泉预备下了几间房——这几间房就发生了很大的作用。总务部把重要的文件都运到南温泉，干事与有家眷的会员们也都移到那里去。这样南泉便成了文协的第二个家。干事往来于重庆南泉之间，信函消息得以不至完全失落断绝。初来渝的会员，多数到那里去住，而因职务不能离渝的会员，也时常到那里看看。于是，房子虽小，而热闹非常，一间屋里有时候要睡上好几个人，亦感不以为苦——在危患中大家更彼此相爱，也更爱他们的团体。

不久，林语堂先生来到北碚，总务部负责人即在北温泉约集会员开会欢迎他，和新来渝的田汉先生与艾青先生。在碚的会员比在南温泉的还要多，大家都以为有设会所的必要，并推老向、以群、萧伯青等几位先生负责租房。虽然没有明白的说出，可是由客观的条件的决定，大家都似乎看出来：南

泉距重庆较近，交通亦便，总务部应在那里，使文协的对外关系不至中断。北碚呢，距重庆较远，可是会员很多，就不妨作为研究部的“势力范围”，作出点事情来。到六月中，林语堂先生奉命出国，即将北碚寓所的大部分房屋让与文协，作为北碚会所。林语堂先生所有的木器都未带走，他声明借给文协使用，这样，没有费什么事，北碚的会所便成立了。

虽然有了北碚与南泉作文协的两翼，可是我们并没有忽略了重庆会所的重要性，我们必须把城内的会所重新建立起来。临江门的房子将来怎样？不得而知。这时候，恰好一虹与之的二先生发现了四间房，虽被震坏，而略加修葺，仍可住用，且租价甚为合适。他们赶快通知了总务部，总务部即马上去把它租过来——这就是张家花园六十五号，我们的新会所。

由会所谈到经费，似乎是最自然的，让我们来报告吧。

(二) 关于经费者：在春天，我们的收入是仰仗着中宣部、政治部，与教育部的补助。可是，政治部的补助因手续的关系，往往不能按月领到。好在，那时候，物价还低，我们花钱又极谨慎，所以他强还能支持。赶到轰炸期间，物价渐高，而我们又增添了北碚、南泉两个据点，总务部的开销可就增加了两三倍。我们的一贯作风是绝对不把钱花费在吃咖啡、买沙发上；我们连吃一杯茶，即使是在开会，也由大家自己掏钱；我们的客厅只有木凳竹桌与铁壶粗碗而已。这办法，使我们省下钱，用到有用的地方去，而会中赖以未发生严重的经济恐慌。可是，轰炸期间，情形便不同了。我们没法不在北碚，南泉添置会所，而且会员之专靠写作收入吃饭者，因

轰炸关系，又分外窘迫。所以，我们尽管还是尽力节约，可是不能不多尽心招待会员一些，这是人情。因此，单是总务部的开销，几乎就非五六百元不办了，在这种情形下，我们努力向政治部恳请，得蒙请发未领之款，且允以后按月发给补助。我们又向社会部申请予以补助，亦蒙批准每月补助三百元。这样，我们每月的收入比从前多了三百元。可是物价的高涨和开支的增多，还使我们不能不十分的节俭。北碚的会所，入秋以后，已没有多少人住宿，即将工友辞退，并停止生火，每月的花费——在冬季——只不过一二十元便够了。现在必须花钱的是重庆与南泉两处的开销和房租了。总务部能省一点钱，即可在出版方面和研究工作上多花一些。以前，我们的节约方法是绝无错误的，以后，我们还是本此原则，力求没有浪费。

　　我们的收入不多，所以能勉强支持而未至亏钱者，端在向来不肯虚费一文。但节流并不等于开源，以现在会务发展的程度而言，除了力求节省以外，我们还急需更多的收入才敷开支。

　　（三）关于职员者：我们现在只有一位干事，连书记还没法请到，因为我们出不起相当离的薪资。因此，这一位干事就忙得要命，而且往往不能把事情全部按时办好。所幸者，出版部研究部和组织部都有几位会员经常的来帮忙，减少了总务部的麻烦，可是总务部自己所有的琐碎是没法请会员来帮助的，因为那都是跑路和购置或抄写的事，没人帮得上手，我们仿佛也不大好意思劳动大家。合理的解决，自然是多添聘职员，可是我们又拿不出那么多的津贴来！

⑷ 关于联络者：象从前一样，凡是政府机关或民众团体召集的或发起的聚会，我们都热心的去参加。入秋以后，我们自己的会员渐次集合到陪都来，别的团体也和我们一样都积极发动工作，于是我们自己的会，和别人发起的会就不知有多少，而总务部之忙也就大有可观了。我们的各项晚会是每星期必有的，理事会是差不多每半月开一次，对新到渝的会员，我们也必须开个茶会欢迎。此外，被邀请参加的集会还有许多许多，我们都必尽到出钱出力的责任。最使我们头疼的，是春季所收到的会员登记表，到现在又靠不住了，又须改正，因为轰炸前所填具的通信处已又起了很大的变动——这差不多是永远也办不清的事，可是不把它弄清楚，就没法子开大会！

⑸ 关于账目者：在万忙之中，我们算是把账目全算清，登入账簿，以便在开大会时请求会员推人查账。

好了，不必再往下写了吧。假若再写下去，我们的材料越多，或者就越使人头疼，因为收发多少件公文，怎样修理会所的屋顶，和每次开会到了多少人……都似乎不是什么有诗意的事呀！请去看研究部出版部和组织部的报告吧。假如他们都振振有词，就可以知道总务部是颇为忙碌，因为总务部是追随着大家之后，大家要开会，我们就先去收拾屋子；人家开完会，我们就得打扫地板啊。

载一九四一年三月二十日《抗战文艺》第五十四—五十五期

一九四二年

一月九日略报[①]

三十年春，会员在渝者甚夥，会务因此旺盛；集会之多，事务之繁，应号空前。入夏，会员多疏入乡，集会匪易；驻会职员虽仍照常办公，而会务无从积极推进。秋间，会友逐渐返渝，虽人数远逊春初，而会务赖以调整。此一年间会务兴落之迹也，宜分款述之：

一、经费：本年收入，仍如去岁；而物价腾涨多倍，工作之发展遂感困难。会中职员津贴，灯火房租等，虽在极度缩减中，每月已由二百元增至六七百元。《抗战文艺》稿金，每期约需三四百元。仅此两项，已将入不敷出；后半年中，印刷困难，会刊脱期，支出较少，收支遂得勉强相抵。夏间，城内会所及北碚会所多处破漏，修葺费达千元。

二、会刊：《抗战文艺》五、六月合刊，由《新蜀报》承印。不幸，《新蜀报》印刷厂失火，稿件及印成之件俱遭焚毁。《新蜀报》复刊后，以工人减少，无法代印会刊，乃归别家承办。七月交稿，直至年底，始行印成。此后，应尽力克服困难，不再脱期。会刊稿费，盖在六元至十二元千字之谱。会中每月仅能出三四百元，不足之数，由文艺奖助金委员会补助，深为感激！

三、研究：会中经费支绌，会所复甚狭小，无法购存大

① 原标题为“民国三十年文协会务略报”，署名文协总务部。

量图书，研究工作，因受影响。本年间研究工作之表现，除会员私人发表之著述外，厥为诗歌戏剧，及小说等晚会。此种晚会之任务，已非联络情感，如二、三年前所举行者，而为（一）共同讨论一问题，或批评一作品；讨论结果或刊入会刊，或发表于报端；（二）指定一人，预备专题，向会中报告，而后，听取批评意见。前者如民族形式、诗歌如何朗诵等问题，皆引起热烈的讨论；后者，如抗战（以）来诗歌、戏剧、小说及报告文艺之批评，皆有精到之见解。讨论或报告而外，佐以朗诵等节目，作实际之试验。春间，此种晚会之举行，非会员参加者每次百人以上。入秋，以宽大会场不易租借，故暂停招待来宾。

秋来，主持研究部工作者为孙伏园、郑伯奇。晚会主持人，诗歌为陈纪滢、臧云远；戏剧为潘孑农、陈鲤庭；小说为徐盈、梅林。

四、分会：因经费欠裕及距离过远，总会与分会间之联络素欠密切，最称憾事。各地分会会务，一年来皆有进展，专就刊物而言，成都分会之《笔阵》，昆明之《西南文艺》，桂林之《抗战文艺》，香港之《中国作家》，曲江之《文坛》，延安之《中国文艺》，贵阳之《文协》，均能于艰苦中刊行，至堪钦佩。总会方面既无余款资助，复以夏间在渝人数甚少，虽稿件亦无力供应，深感歉歉！

五、捐输：春间在渝会员售字献金，得四千五百元，尽数献交政府。年终慰劳抗属，献毛巾百条，捐送杂志一万二千册，运散前方。

六、服务：凡政府召集，或民众团体邀约之集会，本会

皆派代表参加；应尽之义务，亦必努力为之。五月、十二月之陪都文化界国民月会，皆由本会主办—— 十二月系与美术协会合办。三十一年各报纸之元旦特刊，亦于去岁岁末受社会部之委托由本会编辑。高尔基、鲁迅等纪念大会，泰戈尔与沈西苓之追悼，郭沫若创作二十五年纪念，本会皆分担工作或献礼品。端阳日曾举办诗人节大会。

七、救济：日寇突袭香港，消息传来，本会立即派人向政府请求营救，并急电桂林分会设法招待过境文友。政府允拨款十万为救济费，并发官电至港（本会致港分会电报两通，均被退回），指示营救办法。政府顾念文人，至为可感，即两广各处党政机关亦皆电知，妥为招待逃难之文艺作家。但事出仓促，变化复剧，至今仍音信隔绝。今香港已陷敌手，唯切盼在港友人早离险境，逐渐归来耳！在沪会员，或亦遭敌寇压迫；一俟函电到渝，当揭露报端以慰同人。

（会刊脱期，故托《蜀道》代为发表。）

载一九四二年一月九日《新蜀报》